الحقَّ أقول لكم

حقوق الانســـــان

أرجو أن تحافظ «المجلة» على تقليد إنسانى ، بأن تنشر فى عدد ديسمبر شيئاً عن وثيقة «حقــوق الإنسان» التى وضعتها الأمم المتحدة ، ويمضى على توقيعها فى العاشر من هذا الشهر عشر سنوات .

ولقد نشرنا فى عدد ديسمبر سنة ١٩٥٧ الوثيقة ذاتها ، ومبحثاً طيباً عن حقوق الإنسان فى التقاليد البوذية والكونفوسيوسية بقلم الأستاذ محمد عبدالفتاح إبراهيم .

والأعباء التى تكاد تثقل كاهل القائم على شئون هذه المجلة لم تُنْسِه واجب الاحتفال بالوثيقة الإنسانية الكبرى فى عيدها العاشر ؛ وإن لم يستطع أن يخصص لها أكثر من هذه الكلمة .

ونحن نخطئ إذا أردنا أن نحمّل هذه الوثيقة المثالية أكثر مما تحتمل ، فننعى عليها قصورها فى تحقيق العدالة التى تنادى بها ، وإعادة الحقوق إلى أهلها المشردين فى الأرض ، ضحايا الظلم ، والبغى ، والجبــروت ، والاستغلال فى أبشع صوره ؛ فالوثيقة ذاتها لا تعدو أن تكون أملاً يراود البشرية ، وفكرة قام على وضعها مفكرون عظام ، وسخر بها ومنها صغار رجال السياسة . وهكذا شأن عالمنا ، يعيش فيه رجل الفكر ، والعالم ، والفنّان والكاتب والشاعر ، يرسمون للبشرية طريقها إلى السموّ ، ويتولى أموره أفّاكون ظَلَمَة منافقون ، لا نطلب منهم أن يتواروا خجلا ، وإنما نطالبهم بأن يقلعوا عن ألفاظ يلوكونها فى ندواتهم الدولية الكبرى ، دون أن يصدّقوا منها حرفاً ، ودون أن نصدّق نحن كلمة تخرج من أفواههم كبرت أم صغرت ، ودون أن يدور بخلَدهم هم أن أحداً من سامعيهم على استعداد لتصديقهم .

فلنحتفلْ ، نحن المثاليين ، بعيد حقوق الإنسان، وقلوبنا متجهة إلى المعذَّبين فى الأرض ، أولئك الذين فقدوا حريتهم وضرعهم وأرضهم ومنازلهم ، وسكت موثقو حقوق الإنسان عنهم ، ولا يعلم إلا الله حتام يسكتون ؟

وإذا كان الاحتفال بحقوق الإنسان يبدو سخرية بآلام المبعدين عن وطنهم ، فما أقساها سخرية أن أذكر هذا العيد وعلى لسانى المزمور السابع والثلاثون بعد المائة ، الذى ينشد شكوى واحد من بنى إسرائيل يذكر منفاه فى بابل ، ويستنزل النقمة على من كانوا سبباً فى نكبته . وإليك الترجمة التى نشرها حديثاً الأستاذ محمد الصادق حسين ، ونشرت فى العدد الرابع من «منوّعات» معهد الآباء الدومنيكان للدراسات الشرقية ، بالقاهرة (دار المعارف سنة ١٩٥٧) ، ولن أغير حرفاً فى نص هذا المزمور الوارد ضمن مزامير داود ، ولكن القارئ سوف يضع له من الكلمات ما يصبو إليه قلبه :

« على ضفاف أنهار بابل ، كنا جلوساً نبكى لذكرى صهيون

« على الصفصاف من حولنا ، علّقنا معازفنا

« ثم طلب سجّانونا أن نغنّيهم ، طلب مغتصبونا الطرب

« قالوا : غنُّونا من أغانى صهيون .

« وكيف نغنى من أغانى ربنا ، فى أرض الغربة .

« شُلَّت يمينى إنْ نسيتك ، يا أورشليم

« تشبّث لسانى بحلقى ، إنْ كففتُ عن ذكرك ،

« إن لم أجعل أورشليم ، أَوْجَ طربى

« اذكر يارب لأبناء «أدوم» ، يوم أورشليم

« إذ يقولون : «اهدموها ، من الأساس أزيلوها»

* * *

« يا ابنة بابل ، يا مدمِّرة ، طُوبىَ لمن يجزيك بسوء ما قدّمت لنا

« طوبى لمن يُمْسِك بصغارك ، يضرب بهم الصخر»

* * *

توفيق الحكيم

كنت مساء أمس أعد تقديماً للسمفونية السادسة « الپاستورال » لبيتهوفن . وتجنباً لتكرار نفسى ، أحاول أن أتسقط فى مكتبتى معلومات جانبية عن المؤلفات الموسيقية التى سبق لى تحليلها وشرحها . وقد اكتشفت أمس شيئاً لم أكن أعرفه ، وهو أن نكرة موسيقياً ، يستجيب لاسم « كنخت » ألف سمفونية ريفية وضع لها برنامجاً مشابهاً لبرنامج « الپاستورال » تمام المشابهة — ويخلق من الشبه أربعين — بل لقد ذهب الباحث إلى أن صوناتات ثلاثاً من أوائل ما ألّف بيتهوفن للبيانو ، نشرها الناشر لسمفونية النكرة « كنخت » ، وأكثر من ذلك ، أن الناشر طبع على ظهر جلدة صوناتات بيتهوفن إعلاناً عن السمفونية الريفية لكنخت ، يحتوى على برنامجها . وهنا يرتفع الشك إلى مرتبة اليقين من أن بيتهوفن قرأ ذلك البرنامج ، فأوحى إليه بكتابة سمفونيته السادسة ، مقام « فا » كبير .

وهذا ما يسميه نقاد العام الثامن والخمسين بعد التسعمائة والألف من ميلاد المسيح ، اقتباساً بشدة ، وقد اكتشفوا أن شاعراً إسبانياً ألف كتاباً من الشعر المنثور عنوانه « پلاتيرو وأنا » ، قبل أن يؤلف كاتب مصرى كتاباً عن « حمار الحكيم » .

إننى لا أعرف السيد « پلاتيرو » ، حمار الشاعر « خوان رامون خيمينث » ، ولكن الذى عرفت هو الجحش الظريف الذى اشتراه فعلاً ، توفيق الحكيم ، وهو فى صالون حلاق ، وذهب به إلى النزل الذى كان يسكن أيام الحرية . وكان لهذا الجحش شأن أى شأن فى فيلم بدأ بإخراجه شخص أجنبى وارد على القاهرة ، اسمه ستولوف أو ستوليف . وأذكر أن السينمائيين ذهبوا بالحكيم وعصاه ، و « البريه » وجحشه ، إلى ناحية المرج ، أو منطقة الأهرام ، ليصوروا كاتبنا الكبير ، إلى آخر القصة ، وليست قصة ؛ لأن ما يحكيه توفيق الحكيم فى كتابه ما هو إلا تحوير أدبى لوقائع حقيقية .

وأعرف أن « توفيق الحكيم » صديق حميم للحيوان . تعلمت منه أن أدس يدى فى جيبى كلما رأيت « القرداتى » ، لأعطيه قرشاً ، وأوصيه خيراً بالصديق « الميمون » . وفى حركاتى ، وعاطفتى ، بل توصيتى ، كنت « أقتبس بشدة » من الصديق الرفيق بالحيوان . وتذكر أنى حدثتك عرضاً عن « زقزوق وظريفة » ، قطيطات الكاتب الكبير .

ولعل بعض أصدقاء الحيوان يعرفون أننا لا نتخيل التحدث إلى الحيوان فحسب ، بل نحن فى خلوتنا ، ومع أفراد أسرتنا ، نتحدث فعلا إلى حيواناتنا الأليفة ، وهذا فى الحق هو مصدر الأحاديث الشائقة التى يوجهها بعض المؤلفين إلى الحيوان . وأذكر أننى أثناء إقامتى فى « پليموث » من أعمال إنجلترا ، كنت أسكن فى بيت طبيب رشح نفسه للانتخابات على مبادئ حزب العمال ، وكانت له بالمنزل ترابيزة خصصها لحركة الانتخابات ، وكان له ولزوجه قطة اسمها « مسز رافلز » كانت تتسلق ذاك الخوان ، وتدور تقطيعاً فى أوراق الانتخابات ، وكأنها تقول لسيدها : أقلع عن هذا ، فلن تنجح . وما أكثر ماسمعت الدكتور بوشنل ينادى على هرته : « مسز رافلز ، أستحلفك أن تبتعدى عن ترابيزة الانتخابات » .

وهل تذكر حديث سلفستر بونار إلى سنوره « أملكار » فى أول قصة أناتول فرانس ؟ ولن أسرد عليك المؤلفات الكلاسيكية والحديثة التى تجرى على ألسنة الحيوان ، أو يتحدث فيها الناس إليها ، وأشهرها قصص بيدبا الحكيم ، وإيسوب الفيلسوف ، وقصة « الحمار الذهبى » من تأليف الكاتب اللاتينى « لوسيوس أپوليوس » ، وفيها يُمسخ لوسيوس حماراً ، ويقص علينا مغامراته ، وبعضها مغرق فى الإباحية ، مع أن أساس القصة دينى فلسفى . وما أكثر ما يجىء ذكر الحمار

فى العهد القديم ، وبه قصة « أتان بلعام » التى تعصى سيدها ، ثم تتحدث إليه بالمواعظ ، وتقرعه على عصيان الرب . وثمة رحلة روبرت لويس ستيفنسون فى « جبال السفين على ظهر حمار » وبطلها حمار استأجره الروائى الأسكتلندى المشهور ، وغير هذا كثير . وفى مقدمة كتاب لى ، وضعت حواراً على لسان « متو » و « بلانشيت » و « سليمة » أسرة الهررة التى تعاشرنا أباً عن جد منذ أكثر من ربع قرن .

ما بتوفيق حاجة إلى من يدفع عنه هذا الهجوم المفاجئ ، وأنا فى هذا واثق من شعور صديقى حيال ما تنال منه أقلام بعض الكتّاب ، كان واحد منهم على الأقل آخر من أتوقع أن يفتح جبهة الهجوم الظالم ؛ فتوفيق الحكيم يتقبل كل هذا بصدر رحب . ولقد قابلته بعد الحملة الصحفية لأول مرة منذ يومين ، وأخذنا نتبادل الضحك والسخرية ، لا بأولئك الكتاب ، ولكن بأنفسنا ، فنحن من جيل بدأ بالسخرية والتندر بنفسه ، ويعرف قدر نفسه ، وآخر ما نطمح إليه من مجد هو أن نضع لبينة صغيرة فى بناء هذا الوطن ذى التاريخ المديد المجيد .

وكان مدار ضحكنا رؤيا رآها صديقى فى الليلة السابقة ، أشخاصها أطفال ، وهررة ، وموسيقى ، وفيها حبٌّ وصداقة وحياة وموت . إن من يستمع لتوفيق الحكيم يقصُّ أحلام يقظته ومنامه ، يوقن أن هذا الكاتب نعمة سابغة على العروبة وأهلها ، فإن موهبته الخيالية شىء رائع حقًّا ، وهو عندى سليل مؤلفى ذلك العمل العظم جدًّا فى الأدب العربى « ألف ليلة وليلة » .

وكل من خبر الآثار الأدبية والفنية والعلمية ، يعرف أن ليس فيها خلق ذاتى ، كما لا يوجد فى الطبيعة ، وأن العلم والفن والأدب أبنية تشيَّد ، وأن بعض أهلها لبعض كالبنيان يشدُّ بعضه بعضاً .

لست والله أدرى ماذا دفع بى إلى التحدث بكل هذا ، وما أردت إلا أن أذكر القارئ بالعدد الثامن من « المجلة » (أغسطس ١٩٥٧) وما جاء بالصفحة السابعة والخمسين منه ، فى عرض مقال عن الشاعر الإسبانى « خوان رامون خيمينث » بمناسبة فوزه بجائزة نوبل عام ١٩٥٦ ؛ إننا نطالع فيه هذه الأقوال :

« ومما يجدر ذكره أنه ليس لخيمينز من النثر إلا كتاب « پلاتيرو وأنا » الذى يتضمن سلسلة متتابعة من الفصول القصيرة ، يغلب عليها الطابع العاطفى الحزين ، بطلها حمار صغير الحجم من فصيلة أصبحت اليوم فى سبيلها إلى الانقراض ، أطلق عليه الكاتب اسم « پلاتيرو » .

« وقد دفع الحنين خيمينيز إلى اختيار مسقط رأسه مسرحاً لأحداث كتابه ، فجعلها تدور فى الريف الأندلسى حول مدينة « موجير » القابعة على شاطئ المحيط الأطلسى ، فيتهادى « پلاتيرو » بين البيوت الناصعة البياض ، ومزارع الكروم ، وبساتين البرتقال تحت زرقة السماء الصافية .

« وقد أحرز هذا الكتاب ، منذ نشره عام ١٩١٤ ، نجاحاً كبيراً ، وأضفى على صاحبه شهرة واسعة فى بلاده وما زال يلاقى حتى اليوم رواجاً عظيماً ، ويترجم إلى كثير من اللغات . بَيْدَ أن القارئ الذى يتصفحه على عجل ، سرعان ما يصاب بخيبة أمل ؛ إذ أن أسلوبه فى عرض الذكريات غاية فى الإيجاز ؛ فهى ثمرة جهد متواصل من التأمل الناضج ، والتفكير العميق ، أبرزها فى لفظ مصقول وعبارة مهذبة ، حتى لنخال كل قطعة منها شعراً منثوراً » .

والمقـــال منقول عن مجلة أدبية فرنسية ، كتبه متخصص فى الأدب الإسبانى . وما دامت المناقشة تدور منذ أكثر من شهر حول كتاب بالعربية وكتاب بالإسبانية ، دون أن يعنى واحد بالنص الإسبانى ، فيحدثنا عن أوجه الشبه بين « پلاتيرو » و « حمار الحكيم » — لا لمجرد الشبه بين جحش وجحش ، إنما أقصد « توارد الخواطر » بشدة — فلا أقل من أن نتأمل فيما يقوله هذا

الناقد المتخصص عن كتاب « بلاتيرو » ، لندرك أن حمار خيمينث شاعر منثور ، وحمار الحكيم ناثر مفكر.

فى أعقاب ثورتنا ، وعام ١٩٥٣ على التخصيص ، نشبت معارك كلامية ،وأكثر من كلامية ،بين الشباب والشيوخ . ولم تقف عند حد الأدباء ، بل تناولت مجموعة أخرى من رجال الفكر ، هم رجال الجامعة المصرية ، جعلتنى أفكر بمطلع كتاب السير « جيمس فريزر » ، المسمى « الغصن الذهبى » وما جاء فيه حكاية عن كاهن بحيرة « نيمى » المنبسطة تحت أقدام جبال « ألبان » — البيضاء — فى إيطاليا ، وكيف يتولى سدانة معبد ديانا على ضفاف البحيرة . يقول: جيمس فريزر العلاّمة الأنثروبولوجى صاحب الأسلوب الساحر ، فى أول كتابه تحت عنوان « ملك الآجام » :

« .... فى تلك الغيضة تقوم شجرة يُرَى تحتها فى أى وقت من النهار ، وحتى هزيع متأخر من الليل ، رجل عابس جادٌ ، يدور حولها ، شاهراً فى يمناه سيفاً ، ويتلفت حوله حذراً ، كأنه يتوقع هجوماً مفاجئاً .

« كان هذا الرجل كاهناً وقاتلا ، كما أن العدو الذى يتوقع مفاجآته ، هو الرجل الذى سيجىء يوماً ليجهز عليه ؛ ويتولى سدانة معبد ديانا عوضاً عنه . رسمت طقوس المعبد تلك الطريقة فى تولى سادن المعبد الأكبر مكان سادته القــــدم . فلا يخلف مرشح للكهانة كاهناً آخر ، إلا بأن يقتـــل المرشح سلفه ، وبعد أن يذبحه ، يتولى سدانة المعبد بدوره حتى يجىء من هو أقوى منه عضلا ، أو أكثر حيلة منه ليذبحه ، ويتبوأ مكانه .

« ووظيفة الكاهن الأكبر لمعبد ديانا ، تلك الوظيفة التى يشغلها صاحبها محفوفاً بهذه المخاطر ، تحمل معها لقب الملك . ويقيناً لم يتوّج ملك، ويعش فى هذا القلق ، ويحلم تلك الأحلام المزعجة ، مثل هذا الملك غير المتوج ؛ فإنه يعيش ليل نهار فى فزع دائم ، عاماً بعد عام ، صيفاً وشتاء ، تحت وابل المطر ، وإبان العواصف ، أو تظله سماء صافية الأديم ، يعيش وحيداً ، ديدبان نفسه . وعندما تأخذه سِنَةٌ من نوم مضطرب ، فإن فى هذا لخطورةً بالغة على حياته . أى تراخٍ فى حِفَاظه على حياته ، أىٌّ خورٍ أو ضعف يستولى عليه ، يهدّد كيانه . والشعرات البيض تشتعل فى لمته تحم قضاءه المحتوم .

« .... إنها لصورة متجهمة ، تصطحبها موسيقى حزينة .... تلك الآجام تبدو سودا مشوهة فى جو عاصف ، وسماء ملبَّدة بالغيوم الخفيفة ، وصرير الرياح فى الأغصان ، و « وشوشة » أوراق الشجر الذابلة تحت وقع أقدام عابر السبيل ، ومياه بحـيرة « نيمى » القرّة تلعق الضفة . وفى مقدمة الصورة يتحرك خيال مقيم ريحة وجيئة ، آناً فى ضوء الغسق ، وآناً آخر فى فحمة الليل البهيم . أما إذا أطلّ القمر من فرجة فى السحب الداكنة ، ونفذت أشعته خلال الأغصان المتشابكة ، فإن نصلاً يلمع فوق كتف هذا الخيال القائم » .

ما رأيك بهذه الصورة المفزعة ، انحدرت إلينا ، من عهود البربرية الغابرة ؟ ولقد تحدث الرحالة العرب فى القرون الوسطى عن طقوس ملوك الخزر ، حيث كان الشعب يجهز على ملكه لمجرد بوادر الضعف فى قوته الجثمانية أو الروحية ، وعند بعض القبائل يترك الشيوخ ليموتوا فى العراء جوعاً وعطشاً .

* * *

المسرح القومى

أول من يقع عليه اللوم — فيما يقوم به أخيراً المسرح القومى من تمثيليات — لجنـــة القراءة ، وبها جهابذة النقد المسرحى ، فضلا عن تمكن أعضائها من اللغة العربية والألسن . كان يجب أن يرفضوا ترجمة رواية جان پول سارتر « المو .... الفاضلة » لا لمجرد فساد العنوان ، والخطأ فى ترجمته ، بل لأن قصور المترجم

يفجع السامع فى كل لحظة من تمثيل الرواية . فما بالك بمن فرض فيهم مطالعة الترجمة ، ومراجعتها على النص عند الاقتضاء ؟ فالكاتب الذى يستعمل طالعاً ونازلاً كلمة « حسناً » لا يمكن إلا أن يكون قاصر الفهم للغة التى يترجم عنها ، واللغة التى يترجم إليها . والكاتب الذى يجعل البوليس الأمريكانى — أو هو السناتور — ينادى الرجال الذين جاءوا معه بقوله « يا أولاد » كاتب لا يعرف معانى ما يترجم ، غير ملم باللغة التى يترجم إليها. وأنا أزعم بعد أن رأيت المسرحية — ولم أطالعها — أن عنوانها لا يمكن أن يكون « المو.... الفاضلة » . وقد ألتمس له العذر ، بسبب صعوبة ترجمة la Putain respectueuse ، ولكن النعت هنا لا يمكن أن يكون ذا علاقة بالفضيلة Vertu وسارتر لا يمكن أن يقع فى تناقض فكرى : لأن البغى ، بنت الهوى ، يمكن أن تمارس كثيراً من الفضائل الإنسانية ، ولكن لا يصح نعتها بالفاضلة ، والبغاء — مهما كان اضطرار أهله إلى احترافه ، وكلنا لهن عاذرون ، والله غفور رحيم — لا يمكن أن يسمى فضيلة . ولجوته قصيدة « الإله والباياديرة » تُظهر فيها بنت الهوى فضيلة الحب ، والإخلاص إلى حد أن تطالب بأن تحرق مع عاشق ليلة مات بين يديها ، وتحرق ، وترفعها الآلهة إلى السماء ، ومع ذلك فإن جوتة يصفها بالخاطئة التائبة . Es freut sich die Gottheit der reuigen Sünder ;

وعنوان الرواية فى الأصل يدل على أن سارتر لم ينعتها بالفضيلة ، وإنما بحرصها على احترام المجتمع الذى تعيش فيه ، وخضوعها له دون مقاومة كبيرة . وإليك معنى كلمة Respectueux كما جاءت فى قاموس « هاتز فلد ودارمستتر » : هو من يبدى الاحترام » . وكل من شهد الرواية ، ولاحظ موقفها من الزنجى ، وموقفها من السناتور ، ومن أسرة السناتور ، يعرف أن هذا هو المعنى الذى قصد إليه سارتر فى العنوان : التزام تقاليد المجتمع ، واحترامها .

ورأيى بعد هذا متفق مع ناقد « الأهرام » الفنى — وهو كاتب أوجه إليه النظر ، فسيكون يوماً ناقداً مسرحيًّا كبيراً — فى سوء اختيار هذه الرواية ، لتقديم چان پول سارتر أول ما يقدم إلى قراء العربية ، ورواد المسرح العربى .

والمترجم لم يحسن التصرف — وكان يجب أن يتصرف ونعذره على تصرفه فى لغة مسرحية تمثل للجمهور العربى — فى ترجمة بعض الكلمات النابية ، أو البذيئة فى الرواية . ولم يكن بوسع ممثلة الدور إلا توكيد هذه الكلمات بما يقتضيه فن التمثيل ، ولو أنه كان باستطاعتها أن تتوارى خلف شخصية بغى أمريكية ، فتخف وطأة هذه الألفاظ ، نتيجة لبعد الشخصية الأجنبية عن المحيط العربى .

وليس بَعَّدَ هذا ، وأنا أكتب لجمهور أغلبه يسكن بعيداً عن القاهرة ، ولم يشاهد تمثيل الفرقة، إلا أن أقارن بين تمثيل رواية برنارد شو « رجل الأقدار» ، وتمثيل رواية چان پول سارتر :

رواية شو أسهل منالا وتمثيلاً من رواية سارتر بسبب سطحيتها ، وقد يكفى فيها أن يجيد الممثلون إظهار سخرية شو باللفظ والحركة ، ونحن نعرف أن ممثلينا أقدر على الدعابات الظاهرة . أما رواية سارتر فتتطلب ممثلين أعمق فهماً للنصوص ، وأقدر على تفسيرها بحركاتهم وسكناتهم وإلقائهم ، بالإضافة إلى الجو الذى يهيئه المخرج لهم من مناظر وإضاءة إلخ .. وأظن أن رواية سارتر قد سحقت ممثلى الفرقة القومية سحقاً ، كما يقولون فى لغات الغرب ، وكان يجب أن يدرك القائمون على شئون الفرقة ذلك من أول الأمر .

وأظن ممثل دور بونابرت أخطأ فى أمرين يتحمل المخرج مسئوليتهما : أولهما أن بونابرت فى الحملة الإيطالية كان ما زال محتفظاً بشعره الطويل ، كما هو معروف تاريخيًّا ، وكما يظهر ذلك فى صورة له إبان معركة « لودى» ، صورها البارون جرو ، وقد جاء بونابرت

إلى مصر على رأس حملته بشعره الطويل ، ووقع المشرفون على متحف الحضارة بالجزيرة فى الخطأ نفسه ، إذ صوّروا بونابرت فى جلسات المعهد العلمى بمصر مقصوص اللمة .

والخطأ الآخر — وهو أبلغ — ثقل حركات ممثل بونابرت على المسرح القومى ، فلقد كان الرجل بركاناً يتحرك كما وصفه معاصروه ؛ ولهذا وضح للمشاهد عدم التناسق فى إخراج الدور ، كلما انفجر بونابرت غاضباً ، فبدا الصراخ والانفجار مصطنعاً ، أى مجرد عملية « تشخيص » .

وكلمة أخيرة عن الموسيقى المسجلة التى درج المخرجون على حشرها بالحق والباطل . تصور أنك تدعو صديقاً مثقفاً لمشاهدة رواية « المو .... الفاضلة » أو تصور أن سارتر حضر بنفسه تمثيل روايته فسمع بين فصليه موسيقى ڤاجنر التى تصور « الڤالكورات » الفارسات يركضن بخيولهن عــبر السحاب كما جاء فى الخرافات الجرمانية .

هذه كلمات غير رفيقة أوجهها للمسرح القومى ، ولكنها تهدف إلى حفز الهمم . ولى عليهم هذا الحق ؛ فقد كنت من أول من أشادوا بالتقدم الكبير الذى حققته الفرقة القومية تحت إدارتها الجديدة .

* * *

موسيقى وملك

وعد الحر دين عليه ، وقد وعدت قراء « المجلة » بمقال عن « يوحنا سباستيان باخ » ينشر هذا العام ، وانقضت السنة بهذا العدد ، ولم أعدّ المقال ، أيّاً كان العذر الذى ألتمسه .

وتجنباً لوعد جديد لا يحققه الزمان ، ووفاء جزئيّاً لوعدى السابق ، أكتفى بنقل صفحة من تاريخ هذا الموسيقى الألمانى الشامخ ، الذى عرفه النصف الأول من القرن الثامن عشر عازف أرغن عظيم ، ورئيس الموسيقى بكنيسة سان توماس بليبزيج ، ويمجده العصر الحديث كأكبر موسيقى دينىّ ودنيوىّ فى زمانه وكل زمان .

إنها قصة استقبال الملك فردريك الأكبر « للعزيز باخ » ، فى قصر بوتسدام ، أنقلها كما وردت فى أول ترجمة لباخ كتبها واحد من معاصرى أبناء الموسيقى العظيم — فوركل — وأترجمهـا عن كتاب الدكتور ألبير شفايتزر عن « يوحنا سباستيان باخ » :

« يقص علينا فوركل القصة كما سمعها على لسان ابن من أبناء باخ هو فريدمان فيقول : وكانت شهرة فن سباستيان باخ المتفوق ، قد طارت فى الآفاق حتى بلغت آذان فردريك الأكبر ، فأحب أن يستمع بنفسه إلى هذا الفنان الكبير ، وأن يتعرف إلى شخصه ، فكان يشير أول الأمر إشارات عابرة ، وهو يخاطب ابنه إلى رغبته فى أن يرى باخ يوماً فى بوتسدام . وأخيراً طرق الموضوع مباشرة : لماذا لا يقصدنا والدك ؟. فلم ير الابن مندوحة عن أن ينقل رغبة الملك إلى أبيه المثقل بأعباء العمل والمشاغل . ولما أن تكررت إشارات الابن فى خطاباته لأبيه ، إلى رغبة الملك فردريك ، رضخ باخ للأمر ، وعوّل على القيام بهذه الرحلة عام ١٧٤٧ بصحبة ابنه الأكبر ڤلهلم فريدمان .

« وكان من عادة الملك فى ذلك الوقت أن ينظم حفلة موسيقية كل مساء ، يشترك هو فيها بعزف كونشرتو أو آخر للفلوت (الناى) . وذات مساء وهو يتأهب للنفخ فى نايه ، وحوله الأوركسترا ، دخل عليه ضابط يحمل قائمة الوافدين الغرباء على برلين ، فألقى نظرة على الصفحة والناى فى يده ، واستدار توًّا إلى الموسيقيين وقال لهم فى انفعال : « يا جماعة ! لقد وصل العزيز باخ » ، ونحّى الناى جانباً وأصدر أمره لمثول باخ بين يديه حالا — وكان قد ذهب إلى منزل ابنه — لقد سمعت القصة على لسان ڤلهلم فريدمان باخ ، الذى

صاحب أباه فى الرحلة ، وأؤكد أننى إلى اليوم ما زلت أذكر مغتبطاً الأسلوب الذى سرد به حكايته .

« وفى تلك الأيام كان العرف يقضى بأن يتبادل الناس المدائح الطويلة ، ومثول يوحنا سباستيان لأول مرة أمام العاهل الكبير الذى لم يتركه لينفض عنه وعثاء السفر ويخلع ملابس الترحال ، ليضع بدلها فراجة رؤساء الموسيقى فى الكنيسة البروتستانتية — أقول إن مثول باخ على هذه الصورة كان يقتضى سرد الاعتذارات الطويلة ، والتقدم بالتحيات والطيبات . ولا داعى لذكر شىء منها ، ويكفى القول بأن ڤلهلم فريدمان كان ينقلها إلىّ بحذافيرها ، وفى أسلوب حوار رسمى بين الملك وبين باخ الأب .

« وأهم من كل ذلك هو أن الملك فى تلك الأمسية عدل عن عزف كونشرتو « الفلوت » ، ودعا « العزيز باخ » ليجرب العزف على مجموعة من الفورتى .. پيانو » ماركة زلبرمان ، وكان يقتنى منها عدداً وزعه على أبهاء القصر . وكان موسيقيو الأوركستر يتبعون الملك وباخ من بهو إلى بهو ، وباخ يجلس إلى كل پيانو ليعزف عليه ارتجالاته .

« وبعد انقضاء بعض الوقت على هذه الارتجالات ، سأل باخ الملك أن يقترح عليه لحناً ما ، ليجرى عليه باخ تأليفاً عفو الخاطر من قالب «الفوجة»(١) وأبدى الملك فردريك دهشته من براعة الصياغة التى ارتجل بها چان سباستيان تفاعلاته .

« ويبدو أن الملك أراد أن يعرف إلى أى مدى يبلغ فن «الفوجة» ، فسأل باخ أن يرتجل على اللحن «فوجة» من ستة أصوات فى آن واحد . وبما أن جميع الألحان لا يمكن أن ترضخ لتطويرها على هذا النحو ، فقد ابتدع باخ لحناً مما يسهل تطويعه لفوجة من ستة أصوات ، ثم بدأ فى تحويره وتطويره حتى أخذ الإعجاب بلب السامعين .

« وطلب إليه الملك أن يجرب العزف على الأرغن . واصطحبه فى الأيام التالية إلى كل مكان بقصر بوتسدام يحتوى على أرغن ، كما كان الشأن فى الأيام السابقة مع الفورتى — پيانو من صنع زلبرمان .

« ولما عاد باخ إلى ليبزيج أخذ يعمل فى لحن الملك فردريك ، فيصوره فى قالب فوجات من ثلاثة أصوات ، ومن ستة أصوات . وجعل يضيف إلى اللحن ترداداً له مما يعرف اصطلاحاً فى فن التأليف الموسيقى باسم «القانون» . وأرسل تآليفه للحفار على النحاس ، وطبع مقطوعاته المشهورة باسم « قربان موسيقى » ، منها وأهداها إلى الملك ، مؤلف اللحن الأساسى .

« وكانت هذه آخر رحلات باخ الفنية ببلاد الجرمان ، فقد انتقل إلى رحمة الله فى عام ١٧٥٠ »

* * *

العامية والفصحى مرة أخرى

ما أصدقك فناناً يا أبا عمرو بن بحر الجاحظ ، يا أبا « البيان والتبيين » ، وأنت تقول فى الصفحة الثالثة والثلاثين من كتابك « البخلاء » (تحقيق الدكتور طه الحاجرى — طبع دار الكاتب المصرى ١٩٤٨) :

« وإن وجدتم فى هذا الكتاب لحناً أو كلاماً غير معرب ، ولفظاً معدولا عن جهته ، فاعلموا أنا إنما تركنا ذلك لأن الإعراب يبغض هذا الباب ، ويخرجه من حده ، إلا أن أحكى كلاماً من كلام متعاقلى البخلاء ، وأشحاء العلماء ، كسهل بن هارون وأشباهه »

ولا فُضّ فوك يا أستاذ الأدب الخطير ، وأنت صاحب الأسلوب العربى الجزل الرصين ، وأبيت اللعن

(١) « الفوجة » مقطوعة من طراز فذ فى الموسيقى ، ومن أصعب التآليف حبكا وتصريفاً . وهى ذات لحن أساسى واحد ، قصير ، يستخرج المؤلف كل ممكناته الموسيقية ، بنقله من صوت إلى صوت ثان ، فإلى صوت ثالث أو رابع ، على حين أن الأصوات الأخرى تواصل تحولاتها ، ثم يأخذ اللحن الأساسى فى الانكماش أو الامتداد ، أو يظهر منه فى مشتبك النغات صدره ، أو عجزه ، وقد يجىء العجز قبل الصدر .

يا طه يا حاجرى وأنت تعلق على هذا الكلام بقولك (صفحة ٢٧٦) .

« وهذا مذهب للجاحظ لعله كان أول من اصطنعه واجترأ عليه فى كتبه ، دون أن يبالى فى ذلك أئمة المتحرجين ، وتنطس المتنطسين ؛ فقد كانت تحمله عليه نزعته الأدبية القوية التى اتخذت من حياة الشعب مادة لها ، تصور ألوانها المختلفة ، وتعبر عن اتجاهاتها ومناحيها ، والتى لم تكن تعبأ فى سبيل دقة التصوير وبلاغة التعبير بتلك القيود الشكلية إذا كان فيها ما يمنع من ذلك .

« وقد عبر عن هذا المذهب فى غير موضع ، فيقول مثلا : « . . . وكذلك إذا سمعت بنادرة من من نوادر العوام ، وملحة من ملح الحشوة والطغام ، فإياك وأن تستعمل فيها الإعراب ، أو أن تتخير لها لفظاً حسناً ، أو تجعل لها من فيك مخرجاً سريًّا ؛ فإن ذلك يفسد الإمتاع بها ، ويخرجها من صورتها ، ومن الذى أردت له ، ويذهب استطابتهم إياها ، واستملاحهم لها » (البيان والتبيين) .

« ويقول فى موضع آخر : « إن الإعراب يفسد نوادر المولدين ، كما أن اللحن يفسد كلام الأعراب . لأن سامع ذلك الكلام إنما أعجبته تلك الصورة ، وذلك المخرج ، وتلك اللغة ، وتلك العادة . فإذا أدخلت على هذا الأمر — الذى إنما أضحك بسخفه وبعض كلام العجمية فيه — حروف الأعراب والتحقيق والتثقيل ، وحولته إلى صورة ألفاظ الإعراب الفصحاء ، وأهل المروءة والنجابة ، انقلب المعنى مع انقلاب نظمه ، وتبدلت صورته » (كتاب الحيوان) .

« ويتحدث فى موضع ثالث عن التجاوب الضرورى بين اللفظ والمعنى ، وما يتصل منه بهذا الباب فيقول :

« ولكل ضرب من الحديث ضرب من اللفظ ، ولكل نوع من المعانى نوع من الأسماء : فالسخيف للسخيف ، والخفيف للخفيف ، والجزل للجزل ، والإفصاح فى موضع الإفصاح ، والكناية فى موضع الكناية ، والاسترسال فى موضع الاسترسال . وإذا كان موضع الحديث على أنه مضحك ومُلْه ، وداخل فى باب المزاح والطرب ، فاستعملت فيه الإعراب ، انقلب عن جهته . وإن كان فى لفظه سخف ، وأبدلت السخافة بالجزالة ، صار الحديث ، الذى وضع على أن يسر النفوس ، يكربها ، ويأخذ بأكظامها » (الحيوان) .

« وقد تبع ابن قتيبة الجاحظ فى هذا المذهب ، فقال فى مقدمة « عيون الأخبار » :

« وكذلك اللحن إن مر بك فى حديث من النوادر ، فلا يذهبن عليك أنّا تعمّدنا وأردنا منك أن تتعمده ؛ لأن الإعراب ربما سلب بعض الحديث حسنه ، وشاطر النادرة حلاوتها » .

ما رأى السادة المتنطسين ، والجهابذة المتحرجين ، فى هذا الكلام العربى المبين ؟

* * *

رئيس الدولة والفكر

لاحظ القارئ أن الفكرة فى حديثى عن توفيق الحكيم فى أول هذه العجالات لم تبلغ نهايتها تماماً . والعلة فى هذا أننى صباح اليوم التالى لكتابتها عرفت أن رئيس الجمهورية العربية المتحدة أهدى إلى كاتبنا الكبير أرفع وسام فى الدولة ، وأحسست بأن حدثاً هامًّا فى تطورنا الفكرى والاجتماعى قد حدث ، تهتزُّ له أفئدة المفكرين والعلماء والفنانين فى أنحاء العالم العربى ، ويتردد صداه ما بين الشرق والغرب .

فباسم القائمين على تحرير « المجلة » أقدّم التهنئة للكاتب العظيم توفيق الحكيم ، الذى لا يعرف الكثيرون أنه فى طليعة من يؤازر هذه المجلة بفكره وقلبه وروحه ، مؤازرة الرفيق والأخ والصديق . وأرفع آيات الشكر والحمد للسيد الرئيس على قضائه العادل .

والحقّ أقول لكم : أما الزّبد فيذهب جُفاء ...

إينو ليتمان

بقلم الدكتور طه حسين

ألقى الأستاذ الدكتور طه حسين فى الجلسة العلنية التى عقدها مجمع اللغة العربية فى التاسع من شهر أكتوبر الماضى لتأبين المستشرق الألمانى الأستاذ إينو ليتمان عضو المجمع الكلمة التالية التى قال عنها الدكتور منصور فهمى كاتب سر المجمع إنها «كلمة الوفاء من عالم كبير لعالم كبير، كلمة الوفاء من زميل له قلب عظيم لزميل أفاد مصر بالعلم، وأفاد العلم ببحوثه القيمة».

إذا ذكرتُ الأستاذ ليتمان فلست أذكر زميلاً فى المجمع فحسب، وإنما أذكر أستاذاً كان له أبلغ الأثر، لا أقول فى حياتى خاصة، ولكن فى حياة كثير من الشباب الذين كانوا يختلفون إلى الجامعة المصرية القديمة. وما أعرف أن أحداً أثّر فى الحياة العقلية لشباب المصريين فى ذلك الوقت فى أوائل هذا القرن كهذين الأستاذين العظيمين اللذين كانا جميعاً عضوين فى هذا المجمع: الأستاذ ليتمان، والأستاذ نللينو.

كان الأستاذ ليتمان يدرّس لنا المقارنة بين اللغة العربية واللغات السامية الأخرى، وكان نللينو يدرّس لنا تاريخ الأدب العربى.

وكلُّ ما نشأ فى مصر من البحث على الطرائق العلمية الحديثة فى الأدب، وفى اللغة وفى الدراسات السامية بوجه عام، فإنما مرجعه إلى هذين الأستاذين قبل كلّ إنسان وقبل كل شىء.

وإذا رثى الإنسان أستاذاً من أساتذته فهو فى حقيقة الأمر لا يرثى الأستاذ وحده، وإنما يرثى قطعة من حياته أيضاً: ذلك أن الأستاذ الجدير بهذا الاسم هو الذى يكمّل خير ما فى الحياة الإنسانية لطلاّبه وتلاميذه، فهو يعلّمهم أن يكون كلّ واحد منهم إنساناً جديراً بأن يكون إنساناً حقّاً، يعلّمهم البحث عن الحقيقة، وطرائق الكشف عنها، وطرائق الانتفاع بها بعد الوصول إلى معرفتها.

وكانت الحقائق التى كان الأستاذ ليتمان يحاول أن يعلّمنا إيّاها طرائق جديدة فى الدراسات العربية، بأقوى وأدقّ وأوضح معانى الجِدّة، فلم يسبق فى تاريخ اللغة العربية كلها منذ نشأ البحث العلمى عند العرب فى أواخر القرن الأول للهجرة إلى الوقت الذى جاء فيه ليتمان إلى القاهرة ليعلّم طلاّب الجامعة المصرية القديمة، لم يسبق أن عُنى عالِمٌ عربىٌّ بدراسة اللغات السامية القديمة والمقارنة بين هذه اللغات واللغة العربية. وأخصّ ما كان ينقص علماء العرب على ما أتيح لهم من تفوّق ونبوغ وسَبْق إلى أشياء كثيرة فى فلسفة اللغة العربية، هو أنهم لم يعرفوا اللغات السامية ولم يدرسوها فضلاً عن أن يتعمقوها، وفضلا عن أن يوازنوا بينها وبين اللغة العربية، ويردّوا اللغة العربية إلى أصولها القديمة فى اللغات السامية.

وقد كان الأستاذ ليتمان — عند ما أخذ يدرّس لنا — فقيهاً بالمعنى الصحيح لكلمة الفقيه: كان فقيهاً بنفوس الطلاّب، وكان فقيهاً بطرائق العلم، وبطرائق التعليم: لاحظ أنه — إذا هجم فى دروسه الأولى

على المقارنة بين اللغة العربية واللغات السامية — لن يترك فى نفوس طلابه أثراً ما ؛ لأن هذه المقارنة تصبح غير ذات موضوع إذا لم تسبقها دراساتٌ أوّلية على الأقل لهذه اللغات السامية ، ولذلك آثر أن يبتدئ بأن يعلّمنا شيئاً من هـذه اللغات ، فدرس لنا بعض اللغات السامية القديمة وبنوع خاصّ اللغات العبرية والآرامية والحبشية ، درسها لا درس المتعمق ، فلم نكن مؤهلين لهذه الدراسة العميقة ، وإنما درس المهيِّئ لتلاميذه ليفهموا عنه ما يريد أن يقول حين يقارن بين اللغة العربية والسامية الأخرى .

والغريب أنه بلغ من هذا الدرس التمهيدى الذى لم يحاول أن يتعمقه ولا أن يجعله درساً علمياً دقيقاً بأقصى معانى الدقة ، بلغ فى هذا الدرس نجحاً أىّ نُجح ، فقد درّس لنا فيما درّس اللغة السريانية ، ولم يكد يتم العام الدراسى حتى كان قد ملك طلاّبَه ملكاً تامًّا ، وسيطر على قلوبهم وعقولهم ونفوسهم ، فأزمعنا أن نحتفل بوداعه وأن نحتفل بالأمل فى أن يعود إلينا من قابل ، والتقينا فى فندق من فنادق هليوبوليس لنجتمع والأساتذة على شاى ، وإذا أحدنا يحرص أشدّ الحرص على أن يحيِّى الأستاذ ليتّمان باللغة السريانية التى علّمنا إياها فى أشهر ، وقد أعدّ لهذا كلمة أعترف بأننـا اشتركنا فى إعدادها معه ، وألقاها وكان دَهَش الأستاذ ليتّمان عظيما جدًّا حينما رأى طالبـاً لم يسمع دروسه فى اللغة السريانية إلا أشهراً قليلة ، رآه يتحدث بالسريانية وينشئ فيها خطبة لا تخلو من قيمة .

وأشهدُ بأنه عند ما علّمنا هذه اللغات هذا التعليم الأولى ، فقّهنا بكثير من حقائق اللغة العربية ومن أسرارها ، وترك فى نفسى أنا أثراً لم أنسَه بعد ؛ ذلك أنى كنت كما تعرفون طالبـاً أزهريًّا ؛ أنفقت أعواماً من حياتى فى دراسة النحو فى الأزهر الشريف — النحو والصرف — وكنا نسمع أساتذتنـا يعلّموننا أن الألف فى « قال » منقلبةٌ عن الواو ، ولم نكن نفهم هـذا ولم نكن نفهم كيف تنقلب الألِف عن الواو ، وما هـذه العلّة التى تقلب حرفاً إلى حرف آخر ، كان هذا الكلام يقال لنا ، سمعناه منذ السنة الثانية لدراستنا ومضينا على استماعه إلى أن كدنا نفرغ من دراساتنا فى الأزهر .

فلما أخذ الأستاذ ليتّمان يعلّمنا بعض اللغات الحبشية وعلّمنا أن إحدى اللغات الحبشية القديمة وأحسبها « الجعز » تنطق « قَوَلَ » ولا تنطق « قَالَ » ، خطر لى أن « قَوَلَ » هذه إنما هى « قال » التى سارت إلى اللغة العربية ، فذهبتْ واوُها وصارت إلى الألِف . ويظهر أن هذا ليس مقصوراً على « قال » وحدها ، وإنما كلّ الأفعال الواوية التى تنقلب فيها الواو إلى الألف أصلها فى الحبشية على هذا النحو ، أى على نحو « قال » فهم يقولون « قَوَلَ » ويقولون « يَقْوُلُ » ونحن نقول « قَالَ » فإذا جئنا إلى المضارع استثقلنا الضمّة على الواو فقلنا « يَقُولُ » وأسْكنّا الواو .

كل هذا يصوّر لكم مقدار الدهش الذى كان يملك علينا أمرنا حين كنا نستمع لدروسه فى هذه اللغات التى كنا نتندّر بها والتى كنا نضحك من شيوخنا أحياناً لأنهم كانوا يذكرونها ، ويذكرونها عن غير علم بها . وكنت أنا أذكر بيتين حفظناهما فى الأزهر فقيل لنا : إن سؤال القبر يكون باللغة السريانيـة ، وحفظنا فى هذا بيتين :

ومن غريب ما ترى العينانِ
أن سؤال القـبر بالسرياني
أفتى بهـذا شيخنا البلقينى
ولم أرَه لغـيره بعينى

وكنا نتساءل عن هذه السريانية : ما عسى أن تكون؟

وقيل لنا كذلك : إن لغة أهل الجنة تكون باللغة السريانيـة ؛ فكنّا فى غاية الشوق إلى أن نعرف ولو أطرافاً قصيرة قليلة عن هذه اللغة السريانية التى يتكلمها « مُنْكَر » و « نَكير » والتى يتكلمها أهل الجنـة إذا

ساروا إلى نعيم الله . فعندما تعلمت شيئاً ما من هــذه اللغة السريانية جعلت أتندر مع الأزهريين وأقول لهم : إنى — وقد تعلمت السريانية — أرجو أن أستطيع أن أجيب الملكين إذا سألانى بالسريانية .

• • •

وكان الأستاذ ليتمان يأتى بالكلمة السامية فى لغة ما من اللغات ، الكلمة التى تقارب كلمةً عربية ، ويسأل : من منكم يستطيع أن يأتينى بالكلمة العربية التى يمكن أن تكون مشبهة لهذه الكلمة السريانية أو الحبشية أو العبرية؟ وكنت من أسرع الطلاب إلى أن أجيبه ، فنشأ بينه وبينى شىء من المودة لم يلبث أن تحول فى نفس الأستاذ ليتمان إلى حب عميق، فكان يعتبرنى ابنه ، وكان يرى أنى قد استطعت أن أفهم عنه .

ولست أنسى يوماً عندما كنت فى كليــة الآداب أستاذاً وأظن عميداً للكلية ، وكنا قد دعونا الأســتاذ ليتمان ليعلّم أو يحاضر فى كلية الآداب ، فشاركنا فى امتحان طالبة من طلابنا هى السيدة « سهير القلماوى » كانت تتهيأ لامتحان الماجستير ، فشاركنا هو فى مناقشة الرسالة ، فلما فرغ الامتحان ونجحت الطالبة ، وأقبلت تسلّم علينا ، سلّم عليها وقال لها : « أنت حفيدتى ، لأن أستاذك هو ابنى فأنا جدك » .

وما أنس فلن أنسى الأستاذ ليتمان حين لقيته فى مؤتمر من مؤتمرات المستشرقين فى مؤتمر « ليبزج » ، وكنت ألقى حديثى فى هذا المؤتمر ، وإذا الأستاذ ليتمان وكان رئيس الجلسة فى ذلك اليوم يبكى بكاء شديداً كأنه تأثر بأن يرى تلميذه يتحدث بين يدى هذا الجمع من العلماء المستشرقين الذين أقبلوا إلى هــذا المؤتمر فى « ليبزج » .

كانت إذن بين ليتمان وبينى هذه المودة التى تكون بين الآباء والأبناء ، فإذا ذكرته الآن فأؤكد لكم أنى لا أذكره إلا راثياً له من أعماق نفسى ، وراثياً فى الوقت نفسه لقطعة من حياتى عسى أن تكون خير ما أتيح لى فى هذه الحياة ، وهى هذا الوقت الذى كنت فيه طالباً للعلم والذى كنت فيه بنوع خاص أخرج من الأزهر الشريف لأتلقى هذه الغرائب من ليتمان ومن « نللينو » فى تاريخ اللغة العربية وآدابها وفى ردها إلى أصولها .

• • •

ولست فى حاجة إلى أن أتحدث عن مشاركة الأستاذ إينو ليتمان فى المجمع اللغوى ، فكل شىء شارك فيه ليتمان كان يعمل فيه عملاً خصباً بأدق معانى هذه الكلمة ، وعند ما حاول المجمع أن ينشئ معجمه الكبير ، وكُلِّفتُ أن أشرف على إنشاء هذا المعجم جاء الأستاذ ليتمان فأقام معنا شهراً فى مؤتمر المجمع ، ولم تطب نفسى بالمضى فى عمل المعجم إلا إذا شارك فيه الأستاذ ليتمان ، ونظر فيما هيأنا ، ورضى عنه . وأعتقد أنه منذ أظهر لنا رضاه عن هذا العمل وموافقته على منهجنا استطعنا أن نمضى ونحن مطمئنون إلى أننا لا نضيع وقتنا ، ولا نضيع وقت المجمع عبثاً .

كان من أخص ما يمتاز به ليتمان أنه لا يشارك فى شىء إلا أتيح له ولشركائه النُّجْح التام ، وعسى أن يكون الجهد الذى أنفق فيه حياته الخصبة إنما كانت خلاصته حين كان مشاركاً لزملائه من العلماء فى دراساتهم وبحوثهم المختلفة ، ومن الشطط ومن الإملال أيضاً أن أعرض عليكم موضوعات الكتب والبحوث التى ألفها أو أنشأها الأســتاذ ليتمان ، وقد أحصى الزميل فى الجامعــة الأستاذ « مراد كامل » الكتب والبحوث التى أنشأها ليتمان فإذا هى تزيد على سبعمائة ، وإنمــا يكفى أن أحدثكم عن الموضوعات العامة لأهم ما عُنى به ليتمان فى حياته . وأسجل أنه نجح فيه نُجحاً لم يُتَح لغيره من المستشرقين .

فهو فى أول شبابه قد سافر إلى سورية فى بعثة أمريكية من جامعة « برنستون » ، واشتغل فى البحث عن النقوش السامية هنــاك ، ثم عاد مرة أخرى إلى

سورية،ومضى فى هذا البحث ، وانظروا إلى النتائج الخطيرة التى وصل إليها :

وصل على الأقل ، إلى استكشاف لهجة لم يكن المستشرقون قد عرفوها من قبل ، وهى التى نسميها اللهجة « الصفوية » وهى لهجة تُرَدُّ إلى اللغة العربية وإلى اللغة العربية الشمالية خاصة ، ثم سافر مرة أخرى إلى سورية وبدراساته فى سورية وفيما ترك غيره من المستشرقين من الكتب والبحوث استطاع أن يوضح لنا شيئاً من لغة ثمود التى نقرأ عنهـا ما ينبئنا الله به فى القرآن ، ولكنا لا نعرف من لغتها شيئاً ، وصل إلى نقوش وسمّاها اللغة الثمودية . واستكشف كذلك نقوشاً فينيقية وفسّرها ونشرها ، وما أعرف أن أحد المستشرقين تعمّق فى دراسة اللغات السامية التى لم تكن معروفة من قبل . أترك السريانية والعبرية لأنهما كانتا لغتين يتدارسهما العلماء منذ عصور بعيدة ، ولكن هذه اللغات التى استكشفت باستكشاف النقوش والتى ليس فيها نصوص طويلة مكتوبة ، إلا هذه النقوش — وهى عادة نقوش قصيرة : قراءة هذه النقوش أولا ، وتفسيرها ثانياً ، والملاءمة بينها ثالثاً ، واستنتاج العلم الدقيق الصحيح منها أخيراً . كل هذا أنفق فيه ليتمان زهرة شبابه ، وأنفق فيه خلاصة حياته بعـد أن ترك الأسفار ، واستقرَّ فى ألمانيا أستاذاً فى الجامعات التى درس فيها .

ثم هو بعد ذلك قد عرض لموضوعات أخرى غير اللغات السامية ، موضوعات فى تاريخ العلم وتطوُّره وتقدُّمه ، وفى نقد ما كان يصدر من بحوث وكتب علمية ، وفى الحديث عن حياة العلماء الذين أنتجوا فى العلوم التى تخصُّه شيئاً ذا خطر ، وكذلك أنفق هذه الحياة الخصبة التى إن يكن هو قد توفّى وفارق هذه الحياة ، فستظلُّ كنزاً للعلماء والباحثين يحتاجون إليها كلما حاولوا أن يدرسوا اللغات السامية أو يتعمقوها .

وهو خير من هذا كله قد ترك تلاميذ ، عرفوا كيف ينتفعون بعلمه ، وعرف هو كيف يعلّمهم ويوجّههم إلى الانتفاع بعلمه ، فإذا ذكرناه الآن فلسنا نذكر زميلاً فى المجمع اللغوى المصرى فحسب ، وإنما نذكر زميلاً فى مجامع علمية كثيرة ، وأستاذاً فى جامعات مختلفة فى أوروبا وفى أمريكا وفى إفريقية فى مصر ، ونذكر عالماً باحثاً من الطراز الأول من الذين يوجدون بين حين وحين ، ولا يطمع باحث أو عالم فى أن يبلغ شأوهم إلا أن تتاح له هيئة تمكّنه من ذلك .

هذا هو الأستاذ ليتمان ؛ لم أفصّل لكم كتبه ولا بحوثه لأن هذا التفصيل كما قلت لكم لا يعنى إلا المتخصصين ، والمتخصصين الممعنين فى التخصص . وإنى حين أذكره الآن أؤكد لكم أن ذكرى له الآن لن يغنى عنى شيئاً ؛ فأنا أذكر ليتمان دائماً : كنت أذكره دائماً فى حياته ، وأذكره دائماً بعد وفاته . وذكره الآن أشدّ إيذاءً للنفس وإيلاماً للقلب من ذكره حين كان حيًّـا ، وحين كنا نرجو أن نلقاه بين حين وحين .

وإنى أرجو أن تتفضلوا فترسلوا معى إلى نفسه الكريمة ، نفس العالِم الذى أدّى للعلم حقّه كاملاً ، ونفس الأستاذ الذى أخلص لتلاميذه أحسن الإخلاص وأكمله ، ونفس المجمعىّ الذى عرف كيف يكون ناصحاً أميناً للمجامع التى شـارك فيها ، أرجو أن تتفضلوا فترسلوا معى جميعاً إلى نفسه الكريمة فكرة فيها كثير من التقدير ، وفيها كثير من الوفاء ، وفيها كثير أيضاً من الاعتماد الصادق على الله عزَّ وجلَّ فى أن يشمله برحمته وعطفـه ، وأن يكافئه فى حياته الآخرة على ما قدّم فى حياته الدنيا من صالح الأعمال التى هى حقيقة من صالح الأعمال .

ليتمان وآثاره

١٦ من سبتمبر سنة ١٨٧٥ - ٤ من مايو سنة ١٩٥٨

بقلم الدكتور مراد كامل

لا تكاد تذكر الدراسات الشرقية حتى يذكر اسمه، ولا تقام لذلك هيئة إلا دُعىَ إليها، يفيد الناس على تباينهم من رأيه ويرشفون من علمه.

ذلك هو الأستاذ إينوليتمان Enno Littman: وُلد فى فى مدينة أولدنبرج بألمانيا فى السادس عشر من شهر سبتمبر من سنة ١٨٧٥، وما جاز مرحلة التعليم الثانوى حتى تنقّل فى جامعات برلين وجريسفالد وهالّه وستراسبرج. وفى عام ١٨٩٨ أجازته جامعة هالّه بدكتوراه فى الفلسفة وما كاد اسمه يلمع فى الأفق الأمريكى حتى بادرت البعثة الأمريكية إلى سورية بضمه إليها عضواً من سنة ١٨٩٩ إلى سنة ١٩٠٠.

وعند عودته من سورية وكلت إليه جامعة برنستن بالولايات المتحدة الأمريكية تدريس اللغات السامية سنة ١٩٠١، وكان من حظ جامعة « بلتيمور » بأمريكا أن ترى ليتمان أستاذاً زائراً بها.

ثم قُدِّر لسورية أن تراه للمرة الثانية من سنة ١٩٠٤ إلى سنة ١٩٠٥ بين بعثة جامعة برنستن الأثرية. وكان الألمان على نية إرسال بعثة سنة ١٩٠٥ إلى أكسوم العاصمة القديمة للمملكة الإثيوبية، فلم يجدوا لرياستها أهلاً غير أستاذنا ليتمان، وعند عودته من إثيوبيا سنة ١٩٠٦ رأى الألمان أنهم أحقُّ الناس بأن ينتفعوا بمواهب هذا الرجل فعيّنوه أستاذاً للغات السامية فى جامعة « ستراسبرج » وقد ظل بها يفيد الطلاّب والوافدين من علمه حتى سنة ١٩١٤.

غير أن هذا الجهد الواسع لم يقصر أمره على الرقعة الألمانية وحدها، بل جاوزها إلى غيرها خلال



تلك الفترة التى قضاها أستاذاً بجامعة ستراسبرج؛ فقد ندبته مصر للتدريس بجامعتها القديمة فيما بين سنتى ١٩١٠ و ١٩١٢.

واستدعته أمريكا عام ١٩١٣ ليكون بين بعثتها إلى « سرديس » بالأناضول. وفيما بين سنتى ١٩١٤ و١٩١٧ رأيناه أستاذاً فى جامعة جوتنجن الألمانية، ثم أستاذاً فى جامعة «بُن» إلى سنة ١٩٢١، ثم أستاذاً فى جامعة « توبنجن »، وهناك فى هذا الركن الهادىء كان يقصد إليه طلاّب العلم من الألمان وغير الألمان يفيدون من خبرته وعلمه وينتفعون بمكتبته التى جمعت الكثير من أمهات الكتب وأصول المراجع.

وفى عامى ١٩٢٩، ١٩٤٨ كان ليتمان أستاذاً زائراً

فى جامعة القاهرة ، ينشر للناس فى مصر صفحات فيها جهد تلك الأعوام الخالية ، مما حدا الجامعة أن تعبّر عن تقديرها لهذا العالم فتمنحه الدكتوراه الفخرية فى الآداب عام ١٩٥١ ، ومن قبل قدرت له جامعة « هالّه » قدره ، فمنحته « دكتوراه » فخرية فى اللاهوت عام ١٩٢٣ .

* * *

وكما انتفعت الجامعات من علمه أفادت المجامع من خبرته ، فلا يكاد يُذكَر مجمعٌ إلا ذُكر اسمه من أبيَن أعضائه اللامعين ؛ فهو فى مجمع اللغة العربية بمصر كما هو فى مجمع كوبنهاجن وأمستردام وباريس وروما وبرلين وجوتنجين وڤينا كفايةٌ طبّقت الآفاق ، وتقديرٌ شهدت به مختلف الهيئات .

هـذه صفحة حياة الأستاذ ليتمان نقرأ فيها جهداً غير مقطوع الحلقات ، فهو يتنقل من بيئة علمية إلى أخرى ، ومن مشاركة هنا إلى مشاركة هناك ، همّه أنّى كان علمٌ يفيده ، وبحثٌ يستقصيه ، وخبرة يستزيدها . ولقد أحصينا له ما ألف وكتب فوجدناه يُرْبى على السبعمائة ، فى أبواب متنوعة ومناح مختلفة ؛ فله :

١ — فى لغات الحبشة وأدبها .
٢ — فى النقوش الساميّة
٣ — فى الدراسات العربية
٤ — فى تأريخ التقدم العلمى
٥ — فى الدراسات الفارسية والتركية
٦ — فى الدراسات الجرمانية .
٧ — فى مآثر من مات من العلماء
٨ — فى نقد الكتب .

وها نحن أولاء نعرض لكل باب من تلك الأبواب الثمانية بشىء من التعريف والتنويه .

لغات الحبشة وأدبها

اتجه الأستاذ ليتمان للدراسات الحبشية ، فخصّها بجهد مشهود كشف به للناس عن خفايا لم تكن لهم على بال ، وكانت أبعد ما تكون عن أن يضمها كتاب أو يستوعبها بحث ، وهو لهذا يُعَدُّ بحق زعيم هذه الناحية فى العصر الحاضر ، وتجد له فيها أبحاثاً تناولت لغات حبشية مختلفة كالجعز والتيجرى والتيجرينا والأمهرية والهررية والجالا .

وأشهر ما له من هذه الدراسات ترجمته لكتاب اليوبيل ، ذلك الكتاب الدينى الذى ضاعت معالمه فى اللغات القديمة على اختلافها ، ولم تحفظه إلا اللغة الحبشية القديمة (الجعز) نقل إليها عن اليونانية التى كانت قد نقلته عن العبرية . وقد عرض هـذا الكتاب لتقسيم تاريخ العالم إلى عصور يوبيل ، ومن هذا كان اسمه وهو معروف فى الحبشية أيضاً باسم « عهد كوفالى » أى كتاب التقسيم . وأهمُّ ما نفيد من هـذا الكتاب حديثه عن اللاهوت العبرى فى العصور الأخيرة قبل ظهور المسيحية .

وغير هـذا فللأستاذ بحثٌ عن الضمائر فى لغة التيجرى ، وآخر تكلم فيه عن الفعل وصوره المختلفة فى هذه اللغة .

وكان بمكتبة جامعة « برنستون » لفائف تتضمن أشياء فى السحر ، فحرص الأستاذ على إخراجها ، وعرضها فى صورة علمية مبسوطة مشروحة له فى ذيلها تعقيبات وتوجيهات .

وشىء آخر فى السحر وقف له الأستاذ وقتاً غير قليل ، وبذل فيه عنـاية مشكورة هو الكتاب المعروف باسم « أردئت » أى التلاميـذ ، مكتوب بالحبشية ، وفيه الكثير من الخوارق التى جرت على أيدى أتبـاع المسيح مستخدمين فى ذلك أسماءه وما وراءها من أسرار ، وما لها من قوة .

ويقرأ الدارسون للأستاذ ليتمان جزأين من أربعة أجزاء للبعثة الألمانية إلى أكسوم، هما الأول والرابع، ضمنّهما نتائج دراساته وما كشف عنه حين كان رئيساً لتلك البعثة: فتكلم فى الأول عن البعثة، ثم عرض لتاريخ أكسوم القديم، ووصف النقود التى عثر عليها هناك مع إسهاب وتفصيل. ومن بين تلك القطع النقدية التى أثارت انتباهه والتى كان لها أثر واضح فى تاريخ المسيحية فى الحبشة قطعتان باسم الملك عيزانا: إحداهما تحمل شارة الوثنية، والأخرى تحمل شارة المسيحية، فدلّه استقصاؤه وهدته خبرته إلى أن يكون أول مؤرخ يحدثنا عن السنّة التى كانت الديانة المسيحية فيها الديانة الرسمية للحبشة فى سنة ٣٤٠ ميلادية.

كما أودع الجزء الرابع عرضاً للنقوش السبئية واليونانية والحبشية القديمة.

وهذه الأجزاء الأربعة التى انفرد منها ليتمان بجزأين وشارك فى الجزأين الآخرين هى المرجع الرئيسى لكل دارس لتاريخ أكسوم أو راغب فى الإلمام بتاريخ الحبشة القديم.

وهناك نصٌّ حبشىٌّ ذو شأن لفيلسوفين من فلاسفة الحبشة، هما زرء يعقوب وتلميذه ولد حيوّت، لم يفت الأستاذ أن يُعنى به ويخرجه للناس صفحة واضحة معها الكثير من التعليقات والحواشى وضمّ إليها ترجمة إلى اللاتينية.

وغير هذا النص السابق نصٌّ آخر باللغة الأمهرية حوى تاريخ الملك تيودور الذى حكم بين عامى ١٨٥٥، ١٨٦٦ م عنى الأستاذ بنشره؛ ليعرف الناس صفحة من صفحات التاريخ الهامة فى هذا الركن من العالم تضمّ الكثير من الحوادث عن صلة الحبشة بغيرها من البلاد المجاورة فى تلك الحقبة الزمنية.

ولم يقصر الأستاذ ليتمان جهده فى زورته للحبشة على تلك المناحى التى تحدثنا عنها من نقوش وآثار وتاريخ، بل جلس إلى الشعب يسمع منه لغته ولهجاته، ويتعرف عاداته ويدرس أدبه حتى إذا ما اجتمع له ما أراد خرج على الناس بمجلدات أربعة تتناول هذه النواحى فى تفصيل: تقرأ فى الأول منها القصص التى كانت تجرى على الألسن والعادات التى كانت تشيع بين قبيلة التيجرى، كما تقرأ فى الثانى ترجمة وضعها بالإنجليزية لهذا المجلد الأول، ويطالعك الثالث بالكثير من أغانى قبيلة التيجرى التى بلغت سبعمائة قصيدة هى لا شك مادة للبحث المقارن الذى يوازن بين هذا وبين الأدب فى الجاهلية العربية، وهذه لا شك ثروة تفيد فى مناحٍ كثيرة. وكما ترجم الأستاذ الجزء الأول إلى الإنجليزية ترجم المجلد الثالث إلى الألمانية فى مجلد رابع.

وللأستاذ مجهود آخر فى الأغانى التيجرية، فقد جمع جانباً منها مما نظم فى مدح حكّام أريتريا من الطليان ضمنّه كتاباً نشره بلغته الأولى، ثم ترجمه.

كما أن له دراسات فى اللغة الهررية عرض فيها للحديث عن تلك اللغة وأساليبها، ودراسات أخرى فى الأمثال التى تجرى على ألسنة المتكلمين بالتيجرينا جمعها فى كتاب حافل بالكثير منها.

وللأمهريين أغانٍ قيصرية قديمة جمع الأستاذ الكثير منها باللسان الأمهرىّ القديم، وعُنى بشرحها والتعليق عليها كما ترجمها إلى الألمانية.

وله بعد هذا بحثٌ تكلم فيه عن أوزان الشعر فى لغة الجالا، وهذا شىء جديد يعدّ إبداعاً من الباحث فلم يسبقه فى هذا الميدان أحد قبله.

وإذا كنا قد تكلمنا عما للأستاذ من نصوص وأبحاث ودراسات منشورة فى هذا الباب فلن يفوتنا أن نختمه بأعمال أخرى نعرفها له، ونعرف أنه قد أعدّها للنشر: منها كتاب له فى قواعد اللغة الحبشية القديمة، وآخر عن قواعد لغة التيجرى، ثم شىء جدير بالتنويه والإشارة، هو ذلك القاموس التيجرى الألمانى الانجليزى الذى أربت جزازاته على خمسة

وسبعين ألفاً ، وقد شُرع فى نشره منذ سنتين ولم يتم بعد .

النقوش السامية

هذا باب ما أحوج الوالج فيه إلى تفهُّم واسع وإلمام شامل باللغات ، ثم ذهن حاضر وبديهة مواتية ونهج واضح ، فليس الأمر مع النقوش السامية باليسر.

وقد اجتمع للأستاذ ليتمان من هذا كله حظٌّ وافر جعله إمام المشتغلين بهذا الموضوع من المستشرقين ، وحسبك أن تطالع معنا بعض آثاره فى هـذا الباب لتدين بما دان به له العلماء :

نذكر لك على سبيل المثـال من دراساته فى النقوش وحلّ مغلقاتها وتفهُّم رموزها ودلالاتها :

◆ اللوبية : فله عنها مقال فى أبجديتها وأصلها الذى أخذت عنه ، وُفِّق فيه إلى استنباط أنها اشتقت من أبجدية النقوش العربية الشمالية القديمة .

◆ الفينيقية : وقد ظفر فيها بنقش للملك كلمو فقرأه ثم نشره وعلق عليه .

◆ العبرية : وقد ضمَّن كتابه الذى نشره حاوياً للنقوش السامية .... الكثير من تلك النقوش العبرية تلك،كما ضمَّن كتاباً آخر له شيئا من النقوش التى فى ستر اسبرج .

◆ السريانية : وله فيها عملان : الأول ماضمَّنه منها كتابه عن النقوش السامية ، والآخر ما نشره منها فى القسم الثانى من المجلد الرابع من مطبوعات البعثـة الأمريكية إلى سورية .

◆ التدمرية : وقد عثر منها على نقشين دينين فى مدينة تدمر نشرهما فى مقال له ، كما أفرد لتلك النقوش فصلا فى كتاب عن النقوش السامية .

◆ النبطية : وقد أودع كتابه عن النقوش السامية . شيئاً منشوراً من نقوشها ، كما خصّ القسم الأول من الجزء الرابع من مطبوعات الهيئة الأمريكية إلى سورية بطائفة من تلك النقوش، ثم مانشره سنة ١٩٥٥ عن النقوش النبطية التى عثر عليها فى مصر .

◆ العربية الشمالية القديمة : وله فيها خطوة موفقة تكاد تكون كشفاً ؛ فقد وفق إلى حل رموز النقوش الصفوية ثم النقوش الثمودية . وله كتاب ألَّفه سنة ١٩٠١ عن النقوش الصفوية ، كما أن له باباً بين أبواب كتابه فى النقوش السامية عن تلك النقوش أيضاً . وغير هذين تقرأ له القسم الثالث من الجزء الرابع من مطبوعات البعثة الأمريكية إلى سورية؛ ففيه الكثير عن تلك النقوش .

أما عن النقوش الثمودية فلا يزال كتابه الصـادر سنة ١٩٠٣ مرجعاً للباحثين فى حـل معميّات تلك النقوش .

ولا ننسى له كتابه الأخير الذى ألّفه سنة ١٩٤٠ وعنوانه « ثمود وصفا » الذى جمع فيه خلاصة أبحاثه المختلفة عن النقوش الصفوية والثمودية .

◆ السبئية : وله فى نشر بعض نقوشها جهد مشكور تقرؤه فى المجلد الرابع من مطبوعات البعثـة الألمانية فى أكسوم .

◆ العربية : وقد ضمّن القسم الرابع من الجزء الرابع من مطبوعات البعثة الأمريكية ١٣٨ نقشاً منها، ثم ما نشره سنة ١٩٤٩ عن النقوش العربية القديمة .

◆ اللودية : وله فيها محاولة تذكر بالتقدير والإجلال ؛ فقد اهتدى إلى حل رموز أبجديتها حين كان عضواً فى البعثة الأمريكية إلى سرديس ، ونشر نقوشاً لها .

◆ الحبشية القديمة : وقد عثر منها على نقوش حين كان رئيساً للبعثة الألمانية إلى أكسوم نشرها وشرحها ، وعلّق عليها فى المجلد الرابع من مطبوعات تلك البعثة ، كما نشر سنة ١٩٥٠ بحثاً عن تلك النقوش.

• اليونانية واللاتينية : وقد نشر منهما شيئاً في الجزء الثالث من مطبوعات البعثة الأمريكية إلى سورية وهى النقوش التي وجدتها البعثة الأمريكية هناك .

الدراسات العربية

إن من يعرف ليتمان يعرف له حنينه إلى كل مايتصل بالشعب من أدب وعادات وتقاليد ؛ من أجل ذلك كنت ترى ليتمان حيث حلّ مبعوثاً أو زائراً حريصاً على أن يتصل بتلك الطبقة الشعبية يجلس إليها ، ويدرس كل ما يتصل بها . وقد قدمنا طرفاً من ذلك فى الحديث عن دراساته فى الحبشة ، ونسوق هنا طرفاً آخر من ذلك اللون فى البلاد العربية .

فله كتاب شامل للكثير من القصص الشعبي بلهجة أهل بيت المقدس ، وآخر عن الأغانى التى نظمت فى الحديث عن الحياة على ألسنة العامة ، وغير هذين له مؤلف جمع فيه الكثير من المقطوعات الشعبية فى فلسطين وسورية ترجمها بعد أن شرحها وذيّل لها .

وفى عام ١٩٢٠ وضع مؤلَّفاً فى لغة غجر الشام ذكر فيه قواعد لتلك اللغة ، وختمه بثبت يضم مفرداتها .

ولا يزال قراء الألمانية يقرءون له ترجمته لكتاب ألف ليلة وليلة بأسلوب أدبى رائع يمتاز بالجمل القصيرة السهلة ، وقد قدّم له بدراسة مسهبة ، تكلم فيها عن تاريخ هذا الأدب ومميزاته وخصائصه ، وأعاد ترجمته سنة ١٩٥٧ .

كما ترجم إلى الألمانية أيضاً طرائف من القصص العربي العامى مع شرح وافٍ ودراسة عميقة وتعليق طويل .

ولم يفُتْه أن يجمع الكثير من الأمثال الدارجة والأحاجى العامية المسموعة فى القاهرة ، وأن يضمّنها كتاباً له مع تعليق منه عليها وشرح لإشاراتها ومدلولاتها .

كما جمع أيضاً الكثير من الأغانى الوطنية المصرية فى كتاب له قدّمه بدراسة وافية ، ثم ترجمه إلى الألمانية .

وقد أفرد كتاباً له للأغانى الخاصة بالزّار جمع شتيتها ، ثم شرحها وترجمها .

كما نشر تلك القصيدة الشائعة على ألسنة المادحين فى مصر التى عرضت لزواج النبى بالسيدة خديجة ، ثم رحلته إلى بصرى .

وغير هذا كله عُنى بنشر سيرة السيد أحمد البدوى مع مقدمة طويلة فيها دراسة تاريخية شاملة .

وظهر كتاب له عن الأغانى الإسلامية العربية فى بعض الأنبياء والأولياء والصالحين كإبراهيم وإسماعيل ومريم وهاجر .

تاريخ التقدم العلمى

للأستاذ ليتمان رسالة نشرها عام ١٩٤٢ أرّخ فيها للمجهودات العلمية للعلماء من الألمان فى دراسة الشرق الأدنى من سنة ١٨٠٠ إلى سنة ١٩٤٠ جمع فيها جمهرة من هؤلاء الرجالات الذين قضوا أعمارهم فى البحث والتنقيب بعيدين عن بلادهم والذين كُلِّلت مجهوداتهم آخر الأمر بدراسة ناجحة لا تزال مرجع كل باحث فى الفنون المختلفة من لغة وأدب وعلم وتاريخ تخص الشرق الأدنى .

الدراسات الفارسية والتركية

نعرف هنا مقالا للأستاذ ليتمان عن « هاروت وماروت » ثم شرحاً لرسوم رضائى عباس أفاض فيه وعرّف بمدلولاته .

كما خصّ الأغانى الشعبية التركية فى آسية الصغرى بكتاب له جمع فيه شيئاً منها .

ونشر قصة من خيال الظلّ التركى بعد شرحه لها

شرحاً ينبئ عن فهم الأستاذ لدقائق الأدب الشعبي التركي .

وشيء آخر نشره الأستاذ من ذلك الأدب الشعبي هو حوار طويل عن الزواج باللغة التركية يجلو لك صورة واضحة عن ذلك المعنى الذى كان يغوص عليه الأستاذ ليتمان من تعرُّف ما يتصل اتصالاً وثيقاً بالشعب ، وكيف يعالج أموره فى أسلوب فكاهى .

الدراسات الجرمانية

ولم ينس الأستاذ ليتمان أن يخصّ لغته بشيء من عنايته : فقد دبّج مقالات عدة فى بعض اللهجات السائدة فى شمالى ألمانيا الغربى ، ثم جمع شيئاً من القصص الفريزى كما يجرى على ألسنة سكان آلت وتجبورج ثم ترجمه إلى الألمانية .

وقد أوشكت هذه اللهجة أن تزول ولم يبق ممن يتحدث بها إلا نزر يسير .

مآثر من مات من العلماء

ومن شأن العالم أن يعنى بالحديث عمن تستأثر به المنية ويسبق إلى الدار الآخرة ، ذلك وفاء يقوم به العالم للعالم تخليداً لذكراه وتنويهاً بما خلف . وليس غير العلماء أعرف بمجهود زملائهم وأدرى بمآثرهم ؛ لذلك كان ليتمان وهو الصديق للكثير من العلماء فى البلاد المختلفة حريصاً على أن يكتب فى هذا الباب ، فهو فيه حجة .

نذكر للأستاذ ليتمان فى هذا الباب ما يُربى على العشرين مقالاً أبان فيها مآثر زملاء وأصدقاء، منهم جويدى Guidi ونولدكه Nöldeke وسنوك هرغرونيه Snouck Hurgronje ، وياكوب Jacob ، ونلّينو Nallino ، ومتفوخ Mittwoch ، ومايرهوف ، وقد جمعها تلاميذه فى كتاب قدّموه له وهو فى الثمانين .

نقد الكتب

النقد العلمى كالتأليف سواء بسواء يدل على سعة علم ونظر ثاقب . من أجل ذلك درجت المجلات العلمية المعروفة أن تكل الحديث عن الكتب إلى علماء مختصين ، فإذا رأينا أن للأستاذ ليتمان فى هذا الباب ما يُربى على الخمسين مقالة فى أهم المجلات العلمية عرفنا له قدره فى الأوساط العلمية ومنزلته فى ذلك الميدان .

* * *

هذه صفحة من صفحات الأستاذ إينوليتمان الذى خسر العلم بوفاته عالماً منصفاً مثمراً قلّما يجود الزمن بمثله .

قصة المتحف المصرى

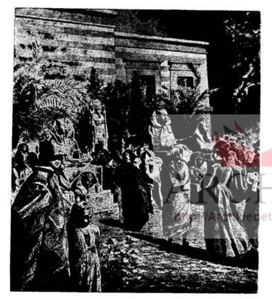
بمناسبة مرور مائة عام على إنشائه

بقلم الدكتور عبد المنعم أبو بكر

للمتحف المصرى قصة طويلة ، ارتبطت بقصة البحث عن الآثار القديمة إلى حد كبير ، وهى قصة بدأت منذ منتصف القرن الثامن عشر ، وكانت ولا شك قصة محزنة . لا زلنا نأسف على ما جرت به أحداثها فى ماضيها البعيد ، ويشتدُّ أسفنا حين نلاحظ أن مصر إبان هذا الماضى كانت مغلولة اليدين ، لا تستطيع إلا أن تقف موقف المتفرج الذى لا يملك إظهار مشاعره ، فلا يستطيع حتى الصفير إذا أراد أن يعلن احتجاجه ، ولا يملك التصفيق لإعلان رضائه وفرحه .

كلُّنا يعلم ما كان يسود العالم من خرافات شتى حول الآثار المصرية والتاريخ المصرى القديم ، ونعلم أن الشرق القديم بأسره كان غارقاً فى ظلام دامس مليء بالأسرار والأعاجيب ، لا يعرف الناس عنه إلا ما كتبه بعض المؤرخين الإغريق والرومان ، أمثال هيرودوت وديودور الصقلى وسترابون ، وما روته قصص التوراة . وأتت كتابات مؤرخى الإغريق مشوَّهة ، ونحن نعرف الآن ما حوته من أخطاء جسام ومغالطات شتى ، ونعرف أيضاً أنها وقعت تارة عن سوء الفهم ، وتارة أخرى عن جهل المصادر التى استقى منها أصحابها معلوماتهم ، ولكن هذه الكتب بقيت المصادر الوحيدة التى كان يتلقفها من أراد العلم والمعرفة .

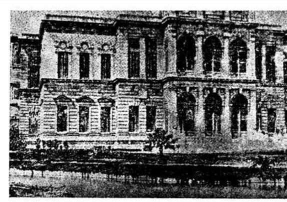
ولعل أول أعمال الحفر والتنقيب عن الآثار فى العصور الحديثة كانت تلك التى جرت خارج نطاق



واجهة متحف بولاق وقد تزاحمت فى فنائه وفود الزوار من السياح والمصريين

هذه الصورة رسمت فى أواخر القرن التاسع عشر وأخذت من كتاب « مصر » من تأليف الرحالة الألمانى « إيبرس »

الشرق الأدنى ، أى فى أطلال مدينتى پومپى وهيركيلانيوم بإيطاليا فى منتصف القرن الثامن عشر ، وفى أبريل من عام ١٧٤٨ على وجه التحديد ، وكانت هذه الكشوف الأثرية بالذات بمثابة الشرارة الأولى التى أوقدت فى نفوس الناس جذوة حب التعرف على حضارات الشعوب فى العصور الأولى من تاريخها



واجهة متحف الجيزة ويبدو واضحاً من الصورة أنه كان قصراً منيفاً بلغت حجراته وصالاته المائة ولكن كانت بعض أجزائه آيلة للسقوط

البشرى ، لقد جُن الناس فى أوروبا بالتحف الأثرية التى ظهرت فى پومپيى ، وكانت أخبارها تطغى على كل ما عداها من أخبار ، وبدأ تسابق غريب بين حكومات أوروبا يستهدف جمع الآثار القديمة وتكديسها فى المتاحف ، ولم تشترك الحكومات وحدها فى هذا التسابق ، وإنما قام معها عدد غير قليل من الموسرين ينفقون أموالهم على جمع التحف من كل مكان .

كانت السنوات التى تلت الكشف عن آثار پومپيى هى أظلم وأبشع الفترات التى مرّت على آثار أمم الشرق الأدنى ؛ إذ كانت فترة نهب وقرصنة وتخريب . لم يكن الحفار يستهدف غير الاستيلاء على النفيس من التحف ، غير عابئ بالطريقة التى يعثر بها عليها ، ودون أية عناية بدراسة ولو سطحية لظروف المكان الذى يعمل فيه ، أو بالمخلفات العادية التى يمكن أن تساعد على التأريخ أو تنبه إلى ملاحظات تفيد فى متابعة التطوُّر فى حضارة أصحابها .

وليس من شك فى أن الأضواء لم تسلط على مصر وتصبح قبلة الباحثين والعلماء المنقبين إلا منذ أن ظهرت الأجزاء الأربعة والعشرون من كتاب « وصف مصر » (Description de l'Egypte) وكان ذلك خلال السنوات الأربعة من ١٨٠٩ إلى ١٨١٣ وقد قامت بوضعه البعثة العلمية الكبيرة التى صاحبت نابليون بونابارت إلى مصر ، وتألفت إذ ذاك منها جمعية رسمية علمية باسم Institut d'Egypte ، وهى الجمعية التى ما زالت تقوم حتى الآن بنشاطها العلمى الممتاز تحت اسم « المعهد العلمى المصرى » . ويعتبر كتاب « وصف مصر » الدعامة الأولى التى قامت عليها الدراسات المصرية ، فضلا عن أنه سجل لمظاهر الحضارة المصرية التى عاصرت تأليفه فى أوائل القرن التاسع عشر .

وصاحب تأليف هذا الكتاب واقعة أخرى كان لها أكبر الأثر فى بدء موجة عاتية من البحث والاستقصاء للكشف عن حضارة المصريين القدماء ، أعنى بها العثور على حجر رشيد عام ١٧٩٩(١)، وما صاحب هذا الكشف من تهافت الباحثين على قراءة النص الهيروغليفى فيه ، ونجاح شامبليون الفرنسى(٢)

(١) فى عام ١٧٩٩ وفى شهر أغسطس كان بعض رجال الحملة الفرنسية يقومون بحفر خندق حول قلعة « سان جوليان » بالقرب من المصب الغربى للنيل عند رشيد وعثروا على حجر من البازلت الأسود كتب على وجهه الأمامى نقش بثلاث لغات : العليا منها بالخط الهيروغليفى ويتكون من ١٤ سطراً ، والوسطى بالخط الشعبى الشائع فى أواخر العصر الفرعونى وهو المعروف بالخط الديموطيقى ، ويتكون هذا النص من ٣٢ سطر ، وكتبت الكتابة السفلى منها بالخط اليونانى المعروف والمقروء فى ذلك الوقت . ويتكون النص اليونانى من ٥٤ سطراً . هذا هو حجر رشيد الذى أحدث الكشف عنه ضجة كبرى فى الأوساط العلمية المعنيــة بالدراسات المصرية ، واحتفظ الفرنسيون به وأضافوا عليه مجموعة كبيرة من الآثار المصرية التى أراد علماء البعثة الفرنسية التى صاحبت الحملة ، شحنها إلى اللوفر ، إلا أن انتصار « نلسون » على الأسطول الفرنسى فى موقعة «ابى قير» ورجوع نابليون المفاجئ إلى فرنسا فى ١٩ من أغسطس سنة ١٧٩٩ وخطورة موقف رجال الحملة فى مصر أخر نقل هذه الآثار إلى فرنسا ، وعندما سقطت مدينة الإسكندرية فى أيدى الانجليز فى سبتمبر سنة ١٨٠١ ، كان من بين الشروط التى فرضها الانجليز على الفرنسيين ، نقل الآثار التى تجمعت عند رجال الحملة ، ومن أهمها حجر رشيد ، إلى المتحف البريطانى فى لندن .

(٢) تهافت كثير من الباحثين على محاولة قراءة النص الهيروغليفى من حجر رشيد ، نذكر منهم « توماس يونج » و « أكر بلاد » و « سلفستر دى ساسى » و« جان فرانسوا شامبليون » ، وليس =

فى الوصول إلى أن الهيروغليفية تتكون من علامات مختلفة لكلٍّ منها قيمة صوتية محددة .

وفى الربع الأول من القرن التاسع عشر استطاع الإيطالى « روزلّلينى » تسجيل النقـوش والرسوم ووصف الآثار القائمة فى طول البلاد وعرضها وطبع كتابه المشهور :

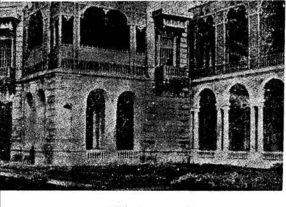
Rosellini, Ippolito « I monumenti dell'Egitto e della Nubia, disegnati dalla spedizione scientifico-litteraria toscani in Egitto » Pisa 1832 - 44.

ثم تبعه « ريتشارد ليبسيوس » الألمانى وقام بالعمل نفسه وزاد عليه أن أجرى كثيراً من الحفائر فى جبانات الجيزة وسقارة ومصر الوسطى ، ونشر كتابه الضخم المشهور :

Lepsius, Karl Richard « Denkmaeler aus Aegypten und Aethiopien », Berlin 1849.

إن هذه الكتب الثلاث التى نشرتها فرنسا ثم إيطاليا ثم ألمانيا ، إن دلت على شىء فهى تدل على التنافس الشديد بل التسابق العلمى للوصول إلى الحقائق عن تاريخ مصر وحضارتها ، وكانت هذه من غير شك حركة مباركة زادت من اهتمام الناس بمصر وآثارها .

غير أن بدء أعمال الحفر والتنقيب فى مصر لم يكن خيراً كله ، بل كان خيره أقلّ بكثير من شره :



جانب من متحف الجيزة

وسبب ذلك أن الكثيرين من المغامرين ، الدخلاء على العلم وأهله ، وجدوا فى البحث عن الآثار مهنة مجزية ، يمكن أن تصل بهم إلى الثراء الفاحش بسرعة كبيرة ، ولا غرابة فى ذلك ؛ فقد كانت متاحف أوروبا تتهافت على شراء كل تحفة ، وتبعتها مجموعة كبيرة من الأثرياء دخلوا المنافسة الشديدة ، وأرادوا لمجموعاتهم المزيد من التحف ؛ وهكذا وقع التراث المصرى فى النصف الأول من القرن التاسع عشر فى أيدى الدخلاء على البحث العلمى الذين يستهدفون العثور على التحف فى أقصر وقت وبأقلّ التكاليف ، ولا يمكن وصف هؤلاء إلا بناهبى القبور ومخربى الآثار ، وكان فى مقدمتهم « جيـوفانى بلزونى » الإيطالى من سنة (١٧٧٨ — ١٨٢٣) الذى أمّل والده أن يجعل منه قسيساً ، ولكنه (أى الابن) ما لبث حتّى أصبح من المشاغبين المطاردين من العدالة ، فهرب إلى لندن ، واستطاع أن ينضم إلى سيرك يعرض فيه قوته الخارقة ، التى يستطيع بها أن يحمل على كتفيه عدداً من الرجال يطوف بهم بين المتفرجين .

ويبدو أنه كره عمله هذا فى السيرك ، وتفتق ذهنه عن أن الكسب يمكن أن يواتيه إذا ذهب إلى مصر ، حيث يقوم أهلها برفع المياه بالشواديف ، ومنّى نفسه أنهم سيقبلون على شراء آلة تستطيع أن تغذى أراضيهم

= من شك فى أن «شامبليون» كان أكثرهم توفيقاً ، بل نعتبره بمثابة العالم الذى وضع الأسس التى قامت عليها الدراسات الأثرية فيما بعد . ويرجع هذا النجـاح الباهر الذى وفق إليه هذا الرجل ، إلى قدرته الفائقة على تعلم اللغات القديمة . ولد شامبليون فى ٢٣ من ديسمبر سنة ١٧٩٠ ، وكان يتقن اللغتين العبرية والعربية ولم يكد يبلغ الثانية عشرة من عمره . والتحق بعد ذلك بجامعة « جرينوبل » ودرس التاريخ القديم وأخذ يتعلم اللغة القبطية . وفى الثامنة عشرة من عمره عين أستاذاً فى جامعته وأخذ على عاتقه حل رموز اللغة المصرية ونجح فى الوصول إلى هدفه هذا عام ١٨٢٢ ، وعندما توفى شامبليون فى ٤ من مارس سنة ١٨٣٢ ، أى بعد عشر سنوات من كشفه العظيم ، كان قد تمكن من أن يقرأ عدة نصوص بشكل يقرب من الحقيقة . وأعود فأكرر أن جميع خطوات التقدم التى سارت فيها الدراسات الأثرية فيما بعد كانت تقوم على الأسس التى وضعها هذا العالم الموهوب .



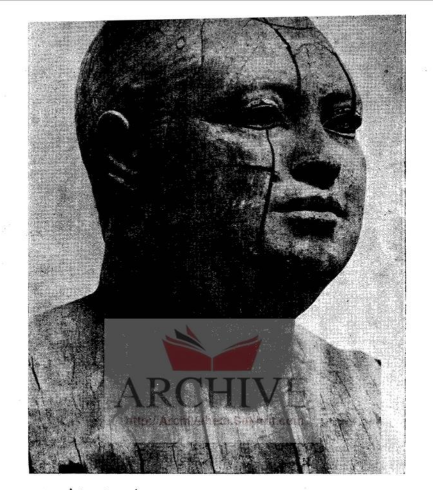
« أوجست ماريت » المدير الأول لمصلحة الآثار والمتحف المصرى

بمياه الرى بسهولة وسرعة ، فوصل إلى مصر عام ١٨١٥ وكيلاً لإحدى الشركات الإنجليزية ليروج ماكيناتها للرى ، غير أنه ما لبث أن اهتدى إلى عمل آخر أكثر جزاء ، وهو الكشف عن الآثار ، وشجعه على ذلك القنصل الإنجليزى « سـولت » Salt ، فأخذ يجمع كل ما تقع عليه عينه مبتدئاً من الجعل (الجعران) إلى المسلّة ، وأخذ يحفر وينقب فى كل مكان ، وعمل فى أول الأمر لحساب القنصل الإنجليزى ، ولكنه لم يلبث بعد خمس سنوات أن عمل لحسابه الخاص ، وكان مخرباً لا يترك مكاناً دون أن يأتى على محتوياته ، لا يهمه إلا التحف النفيسة محطماً كل ما عداها . هكذا تمكن « جيوفانى بلزونى » من أن يقحم نفسه فى أعمال الحفر ، ويتوسع فيها كيفما شاء .

ولقد شاء الحظ العاثر أن ينقب هذا الرجل فى منطقة وادى الملوك ، وعثر فيها على عدد من المقابر الملكية كان من بينها مقبرة سيتى الأول ، أجمل المقابر وأكثرها اتساعاً ، ونقل تابوتها الضخم المصنوع من كتلة هائلة من حجر الألبستر إلى لندن . حدث هذا فى أكتوبر عام ١٨١٧ . وبعد بضعة شهور فحسب ، أى فى مارس عام ١٨١٨ ، نراه قد ولج إلى الهرم الثانى الذى شيده خفرع ، وتجوّل فى ممراته ، ووصل إلى حجرة الدفن فيه .

ويبدو أن النجاح الذى أصابه القنصل الإنجليزى « سولت » وعميله « بلزونى » كان قد بلغ حداً جعل القنصل الفرنسى إذ ذاك واسمه « دروڤتى » (Drovetti) يشترك هو الآخر فى المعمعة ، ويبدأ التنقيب ، فاستأجر وكلاء يعملون لحسابه وعلى رأسهم المدعو «فردريك كايو » ، واشتد التنافس بين الفريقين ، كلٌ منهما يحاول أن يفوز بأهم المناطق التى تبشر بالكشف عن تحف مهمة ، وكثيراً ما التحم أفراد الفريقين ، وكان لحد السلاح دور مهم فى حسم النزاع بينهما . وهكذا استمرت أعمال القرصنة فى ميدان البحث عن الآثار وكانت فترتها طويلة .

وليت الأمر اقتصر على ذلك ، وإنما اشترك الجهاز الحكومى فى ذلك العهد بما توافر له من سلطان وقوة فى تدمير الآثار المصرية القائمة دون حساب ، وكان من ذلك على سبيل المثال أن تضمنت إحدى لوحات كتاب « وصف مصر » تصويراً مبدعاً لمعبد للملك « أمنحوتب الثالث » من الأسرة الثامنة عشرة ، كان يقوم على جزيرة الفنتين بأسوان ، وكان لا يزال محتفظاً بكيانه كاملا ، إلا أنه لم يسلم بعد ذلك بقليل من طغيان أصحاب السلطان ، فهدموه عن آخره ، واستعمل مدير أسوان حجارته عام ١٨٢٢ فى تشييد أحد الأبنية الرسمية فى المدينة ! وكان شأن هذا المعبد شأن معبد آخر فى مدينة أرمنت استعمل لتقام فيه آلات أول مصنع لتكرير السكر : وبذلك ضاعت نقوشه المهمة ،وفقدنا أثراً جميلا يرجع إلى العصر الرومانى القديم .



تمثال « شيخ البلد » من خشب الجميز ، ارتفاعه ١١٠ سم ويعتبر من أروع التماثيل التى أخرجها فنانو الدولة القديمة . ويلاحظ أن ملامح الوجه تفصح بأجلى بيان عن شخصية شيخ البلد . ويرجع هذا التمثال إلى أواخر عصر الأسرة الرابعة

وهناك قصة محزنة حقاً وهى قصة مدينة الأشمونين القديمة التى عاصرت الحضارة المصرية فى كل مراحلها والتى كانت من أزهى وأغنى المدن المصرية القديمة ؛ فأطلال هذه المدينة وقعت فريسة فى أيدى السباخين الذين استعملوا هذه المنطقة سنين طوالاً لتموين جميع مناطق مصر الوسطى بالسباخ (الكفرى) ، وذلك إبان الحرب العالمية الأولى وفى أعقابها . ومن المعروف أن كميات البردى الضخمة التى ظهرت فى ذلك الوقت كانت تستعمل كوقود لأهل هذه المنطقة ؛ وبذلك ضاعت على العلم ذخيرة لا حدَّ لها من الوثائق التى لو بقيت لنا لأمدَّتنا بمعلومات كثيرة ، ولألقت ضوءاً على تاريخ الحضارة المصرية فى عصرها المتأخر .

* * *

بدأت صيحات العلماء تدوّى وتدعو إلى إنشاء مصلحة للآثار المصرية تحافظ على آثار مصر وتمنع عنها أيدى المخربين ، وتطالب بتشييد متحف للآثار

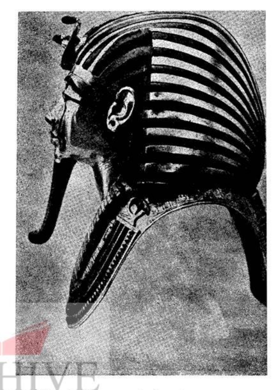


تمثال « رع نفر » من الحجر الجيري الأبيض ارتفاعه ١٨٠سم وهو أيضاً من روائع فن النحت المصرى . ويرجع إلى عصر الأسرة الخامسة ومن المعروف أن مدير متحف برلين قد اختاره بالذات ليستبدل به تمثال الملكة « نفرتيتى »

والتحف لتخليصها من نهب القراصنة الذين تكاثروا فى مصر ولا هم لهم إلا تصدير كنوزها إلى أوروبا لملء متاحفها ، وبدأت هذه الصيحات بطلب رسمى تقدم به « شامبليون » إلى محمد على عام ١٨٢٩ يطالب فيه بإنشاء مصلحة للآثار . غير أن « محمد على » لم يُعر هذه المذكرة مع الأسف أية عناية ، وبقيت مهملة حتى عام ١٨٣٥ حين تذكرها ليستخدمها فى هدف شخصى بحت ، وذلك أنه كان قد نشب عداء شخصى بين محمد على والقنصل الفرنسى «ميمو» (Mimaut) ، وكان من دأب هذا القنصل أن يجمع التحف الفنية ، ويصدرها إلى متحف اللوفر ، وعرف والى مصر هذه الهواية ، فأخرج مذكرة « شامبليون » وأمر بإنشاء مصلحة ومتحف للعناية بالآثار المصرية ، غير أن هذا الأمر لم يتخذ صورة تنفيذية واضحة ، وسرعان ما أصبح غير ذى موضوع عندما استنفد غرضه الحقيقى ، وهو إقامة العراقيل الرسمية أمام « ميمو » .

وعلى كل حال فقد أخذ موظفو هذه الإدارة يجمعون بعضاً من التحف الأثرية ، ويخزنونها فى منزل صغير على مقربة من الأزبكية أطلقوا عليه اسم « المتحف » ، غير أنه لم يكن فى واقع الأمر أكثر من مخزن يتخيرون منه الهدايا التى كان والى مصر يطلبها من حين لآخر ليقدمها إلى زواره من الأجانب الذين لم يستحقوا فى نظره الفوز بهدية ذات قيمة مادية ثمينة .

واستمرت الحال هكذا حتى عام ١٨٤٩ حين احتاج أولو الأمر إلى هذا المنزل ، فنقلوا ما بقى فيه من آثار إلى حجرة صغيرة بالقلعة ، وبقيت مكدسة فيها حتى زار الأرشيدوق مكسيميليان النمسوى مصر فى عصر سعيد عام ١٨٥٥ ، فتخلص سعيد من هذه المجموعة (وهى البقية الباقية فى حوزة الدولة) وأهداها كلها إلى الزائر الكبير الذى سارع بأخذها معه إلى بلاده حيث لاتزال حتى الآن تكوّن الجزء الأكبر من متحف ڤينا .



قناع من الذهب المطعم بأحجار نفيسة وقد عثر عليه فوق رأس مومياء « توت عنخ آمون » ويعتبر من أجمل وأدق الأمثلة للصناعة المعدنية فى مصر القديمة

كان استيلاء الأرشيدوق مكسيميليان على البقية الباقية فى حوزة الحكومة المصرية من التحف والآثار ، ضربة قاصمة أغاظت علماء فرنسا الذين كانوا ولا شك يمنّون أنفسهم بالحصول عليها ، وتدخّل فى ذلك الوقت كل من « فرديناند ديليسبس » و « نوبار » وطلبا من سـعيد أمراً غريباً ، وهو أنه بمناسبة زيارة الأمير نابليـون الفرنسى لمصر ، فمن الواجب أن يفوز هو الآخر بهدية ثمينة من الآثار المصرية ، إن لم تبز المجموعة التى حصـل عليها الأرشيدوق مكسيميليان فلا أقلّ أن تكون مماثلة لها. ونظراً لأن رصيد مصر من التحف المكتشفة قد نفذ تماماً ، فيجب البدء فوراً بعمل حفائر واسعة النطاق على حساب الدولة ، على أن يختار للقيام بها أحد العلماء المتضلعين فى علم الآثار ، وتظل هذه الحفائر قائمة حتّى العثور على تحف تليق بمقام الزائر الكبير ، ثم تهال عليها الرمال مرة أخرى ، ويكشف عنها ثانية فى حضور الأمير نابليون نفسه ، ووقع اختيارهما على عالم صغير السن كان يشغل وظيفة أمين بمتحف اللوفر وهو « أوجست ماريت » .

* * *

ولد ماريت عام ١٨٢١ فى مدينـــة بولـــونى (Boulogne-sur-mer) ، وبدأ حياته العملية بأن عُيِّن مدرساً عام ١٨٤٣ فى المدرسة الثانوية بمدينته نفسها ، ثم كلّف بعد ذلك ترتيب مذكرات أحد العلماء الذين رافقوا نابليون إلى مصر واسمه « نستور لهوت » (Nestor L'Hôte) ، ولعل صلة القرابة بينهما هى التى أهلّت « ماريت » للقيام بهذا العمل ، وعلى كل حال كان ذلك أول اتصال بينه وبين مصر القديمة ، وما لبث حتّى شغف بها ، وأخذ يدرس ويدرس معتمداً على ما كتبه مواطنه الفرنسى «شامبليون». وعيّن عام ١٨٤٩ أميناً مساعداً لمتحف اللوفر ، وكان ذلك بعد أن كتب مقالا طيباً عن قائمة الملوك التى كان العلامة « بريس دافْن » (Prisse-d'Avenne) قد نقلها من الكرنك إلى المكتبة الملكية بباريس . وبعد عام واحد من تعيينه فى اللوفر سافر إلى مصر موفداً من المتحف لشراء بعض الوثائق المكتوبة باللغة القبطية .

وصل « ماريت » إلى مصر عام ١٨٥٠ ورأى العجب العجاب فيها ، وجد طائفة من مدّعى العلم ينقبون هنا وهناك ، ويعثرون على أهم التحف وأجملها ، ويصدرونها فوراً إلى بلادهم . ولم يقتصر الأمر على مدعى العلم فقط ، بل وجد أن نفراً من السائحين الذين كانوا يقصدون مصر للنزهة والاستجمام ما يكادون يهبطون أرضها بأقدامهم ، حتّى يُبهروا بما فيها من

آثار ، ويُدلوا بدلوهم فى البحث عنها ويأخذوا معهم ما يصل إلى أيديهم منها .

حقًّا لقد وجد فوضى شاملة فيما يتعلق بالبحث عن الآثار ، ولعل أطرف ما قيل فى هذا الصدد ، أن مصر قد أقامت من نفسها مكاناً تباع فيه آثارها بالمزايدة .

نسى « ماريت » هدفه الأول ، وأخذ هو الآخر يبحث عن الآثار ،فعثر فى سقّارة على السرابيوم عام ١٨٥٢ ، وكان لعثوره عليه ضجة كبيرة فى العالم ، ثم عثر أيضاً على مقبرة « تى » على مقربة من السرابيوم ، وطبعاً امتدّ نشاطه إلى أكثر من مكان ، ورجع إلى بلاده بعد أن أمضى فى مصر قرابة خمس السنوات حاملاً إلى اللوفر كميات لاحصر لها من أهمّ التحف وأكثرها قيمة وكوفئ على ذلك بأن رقى عام ١٨٥٥ إلى أمين متحف اللوفر .

* * *

نرجع بالقارئ إلى عام ١٨٥٥ الذى زار فيه الأرشيدوق مكسيميليان ، وحصل فيه من سعيد على مجموعة كبيرة من الآثار هدية له ، ثم ماكان من تقدم كل من « ديليسبس » و« نوبار » إلى والى مصر بطلب معاملة الأمير نابليون بالمثل فى زيارته المنتظرة ، واقتراحهما قيام « ماريت » بحفائر واسعة حتى يعثر على تحف مهمة تليق بمقام الزائر الفرنسى . ومن المعروف عن سعيد ضعف إرادته وقلة حظه من الحزم والعزم وثقته بالأجانب ثقة مطلقة ، حتى لم يكن يقوى على أن يخالف لهم رأياً ، أو يردّ لهم طلباً . ومن المعروف أيضاً أنه كان يسعى فى ذلك الوقت إلى أن يكفل تأييد فرنسا له ضد تركيا من ناحية وإنجلترا من ناحية أخرى . فضلا عن صداقته لديليسبس ووقوعه تحت تأثيره الشخصى ؛ فلا غرابة إذن إذا كان الطلب السالف الذكر قد أجيب فوراً ،



خاتم « توت عنخ آمون » من الذهب ويعلوه جعل من الحجر الثمين ، وهو يعتبر مثلا رائعاً لتقدم الصياغة فى عصر الأسرة الثامنة عشرة

واستدعى « ماريت » على وجه السرعة ، ووضعت تحت تصرفه كل الإمكانيات المادية والإدارية لتنفيذ المشروع ، وخصصت له سفينة بخارية اسمها «سمنود» لتيسير تنقلاته على صفحة النيل من شمالى البلاد إلى جنوبها .

ومن الغريب أن « ماريت » بدأ أعمال الحفــر والتنقيب فى مواضع كثيرة متباعدة فى طول البلاد وعرضها ، فوزع عماله على المناطق الآتية : الجيزة ، سقارة ، أبيدوس ، الكرنك ، جبانة دراع أبو النجا على الشاطئ الغربى من طيبة ثم جزيرة الفنتين بأسوان ، أى بمعنى آخر اختار أهم المناطق الأثرية فى مصر . ونحن نتعجب الآن من جرأة « ماريت » وندهش من طريقته كعالم أثرى يبدأ حفائره فى ستّ مناطق



ثلاثة تماثيل خشبية من التماثيل المعروفة باسم « الشوبتى » وهى هنا مصنوعة من الخشب وقد كسى الوجه برقائق من الذهب . وهى جزء من مجموعة كبيرة للملك « توت عنخ آمون »

متباعدة ، كيف يستطيع الإشراف عليها وتدوين ملاحظاته العلمية عنها وتحديد مكان الكشف لكل قطعة وظروف العثور عليها ووسائل التعرف على عصرها .

ليس من شك فى أن « ماريت » ، حاله كحال أهل عصره من المشتغلين بالآثار ، كان مشغوفاً بالبحث عن النفائس قبل كل شىء ، وقلّ أن أتم عملا بدأه ما دام قد استوفى من نفائسه غايته ، كما أنه لم يُعنَ بتسجيل التفاصيل ، ولم ينشر نتائج كشوفه كاملة ، بل إن بعضها لم ينشر إطلاقاً ، ولم يقدر فى عمله ما سوف تحتاج إليه الأبحاث المستقبلة من معلومات دقيقة ، تحيط بالأثر عند الكشف عنه .

لم تكن مهمة « ماريت » فى ذاتها سهلة ميسرة ؛ فقد قوبل بعاصفة من الاحتجاج المر من أدعياء البحث عن الآثار ، وأقاموا فى وجهه عراقيل لاحدّ لها ، واتهموا سعيداً بأنه يتساهل فى حقوق بلاده وتراثها الغابر ، كما اتهموا « ماريت » بأنه لا يبحث عن الآثار ، بل هو يدرس المواقع الاستراتيجية فى البلاد توطئةً لغزو فرنسا أرض مصر . وكان من السهل جداً على سعيد ، ونحن نعرف ما نعرف عن ضعف إرادته ، أن يلغى نشاط ماريت ، ولكنه كما قلنا كان واقعاً تحت تأثير ديليسبس ، كما أنه كان يطمع فى تأييد فرنسا ، وينتظر خيراً كثيراً على يد الأمير نابليون الذى كان يزمع إذ ذاك زيارة مصر .

سار « ماريت » فى تنفيذ مشروعه غير عابئ بمحاولات أعدائه لتحطيمه ، وكانت حفائره فى واقع الأمر نكبة على العلم وعبئاً ثقيلا على المشتغلين بالدراسات المصرية ؛ لأنه لم يخلف لهم يوميات دقيقة تكشف عن ظروف الأثر حين الكشف عنه ، كما أنه لم يجمع كل الآثار التى عثر عليها فى تنقيباته هذه ، بل ترك الغث ، واستولى على الثمين منها ، وكانت النتيجة أننا فقدنا كل المعلومات القيمة التى كان يمكن الحصول عليها لو أنه اتبع طريقة علمية سليمة .

ومضت الأيام وتوالت الشهور و « ماريت » ينقّب وينقّب سعياً وراء التحف التى تليق بمقام الأمير « نابليون » وتصلح هدية له ، ولكن تأتى الرياح بما لا تشتهى السفن ، إذ فوجئ سعيد ، وكذلك « ماريت » باعتذار الأمير عن رحلته إلى مصر ، فانتهت بذلك مهمة ماريت ، وأصبح لزاماً عليه أن يوقف نشاطه الغريب فى البحث عن الآثار ، بل كان من المفروض أيضاً أن يعود توًّا إلى وظيفته فى متحف اللوفر ، ولكنه تباطأ فى العودة ، وتقدم بطلب رسمى إلى سعيد يرجوه فيه ملحًّا أن يسمح بإعداد هدية من الآثار المكتشفة وإرسالها إلى الأمير نابليون فى باريس .

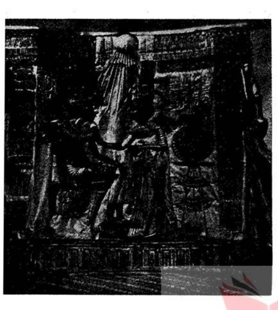
ووصل خبر هذا المسعى إلى الأمير فأرسل فى ٢٥ مارس عام ١٨٥٨ رسالة رقيقة إلى « ماريت » يشكره فيه على مشاعره الطيبة وتفكيره فى إرسال الهدية الموعودة ثم أضاف ما يأتى :

« إن الحكومة الفرنسية يسرها تبليغ والى مصر ، أنه إذا فكر فى طلب أحد علماء الآثار الفرنسيين ليشرف على إنشاء متحف للآثار المصرية ، فهى ولا شك لن تختار شخصا لهذه المهمة غيرك » .

أسرع « ماريت » بمجرد وصول هذه الرسالة إليه وعرضها على سعيد ، ولم يكتف بذلك بل أخذ يقنعه بضرورة إنشاء متحف للآثار المصرية ومصلحة للمحافظة على تراث مصر القديم ، واستعان بنفوذ ديليسبس ، واستطاع فى آخر الأمر أن ينجح فى مسعاه ، وحدث بالفعل أن أصدر سعيد فى الأول من يونية من عام ١٨٥٨ مرسوماً بتعيين ماريت فى وظيفة « مأمور أشغال العاديات » بمرتب سنوى قدره ١٨ ألف فرنك (٧٢٠ جنيهاً) على أن يقوم سعيد بتغطية مصروفات أعمال الحفر من جيبه الخاص بحسب احتياجات العمل .

وبدأ ماريت بتأسيس متحف للآثار على وجه السرعة لينقل إليه الآثار التى تراكمت فى طول البلاد نتيجة لحفائره الواسعة ، ولما لم يستطع إقناع سعيد بتشييد متحف يليق بهذا الهدف اكتفى بمبنى صغير كان فى الأصل يستعمل كمكتب للبريد ، ثم هُجِر فيما بعد ، وهو فى بولاق على ضفة النيل الشرقية ، يتكون من فناء خارجى ويؤدى مدخله إلى دهليز صغير يتبعه دهليز كبير يوصل إلى أربع قاعات متوسطة الاتساع .

وكتب الأديب توفيق أفندى قزح مقالا بمناسبة افتتاح المتحف المصرى الحالى بعنوان « دار العاديات المصرية الجديدة » ، ونشره فى العدد الرابع والعشرين من السنة الخامسة من مجلة « الشرق » ، وهو العدد الذى ظهر فى الخامس عشر من شهر كانون الأول عام ١٩٠٢ ، وورد فى هذا المقال وصف لمتحف بولاق نقتطف منه ما يلى :



الجزء الخلفى من عرش « توت عنخ آمون » وهو من الخشب المكسو برقائق من الذهب وقد صورت عليه زخارف ونقوش يتوسطها منظر يمثل الملك فى كامل زيه الرسمى جالساً على عرشه وأمامه زوجته تتحدث إليه . ويلاحظ أن هذا المنظر يعلوه قرص الشمس الآتونى الذى تمتد منه خطوط تنتهى بأيد بشرية

« ولا نعلم ما الذى حمل ماريت على أن يقيد نفسه بصيانة الآثار المصرية والحرص عليها بعد أن أرسل منها إلى بلاده عدداً وافراً ؛ فإن جميع الأنصاب ، أى صفائح المقابر المنقوشة التى وجدها فى جدران السرابيوم ويبلغ عددها الألف أو أكثر ، وباقى الجواهر والتماثيل والنواميس وقراطيس البردى وغيرها التى استخرجها من حفائره الكثيرة تزين الآن قاعات متحف اللوفر ومكتبته بباريس . ولما كثرت اكتشافات ماريت وتراكم ماحصل عليه من كنوز ضاقت « المحلات » بمتحف بولاق ، فكنت ترى المومياء الثمينة والأحجار المنقوشة وقفف الخنافس وغيرها مزدحمة بعضها فوق بعض كأنها صناديق وأكياس بقالة فى مخزن عطار ، ثم إن مياه النيل كانت تهدد البناء كل سنة أيام الفيضان ، وقد أوشكت فعلا فى إحدى السنين أن تبتلعه بجميع ما فيه من تحف ، وكان بجواره مخازن كبيرة مملوءة بأدوات البناء من خشب وجير

ومركبات كيمياوية يتصاعد منها الدخان ، فكانت تنذره بالحريق من جهة اليمين والنيل يشير بالخطر من جهة الشمال. وزد على ذلك أن المحل لم يكن ليفى بالغرض المقصود به من حيث ترتيب الآثار على حسب أزمانها ومحلات وجودها وتقريب الفائدة المطلوبة منها للعالم والمتفرج ؛ ومع هذا فليس لنا أن نكثر الشكوى من متحف بولاق فإنه أصل المتحف الحالى الذى تفخر به مصر . »

حقًّا ليس لنا أن نشكو من متحف بولاق ؛ فقد كان النواة الأولى لذلك المتحف الضخم ، المتحف المصرى ، الذى زادت محتوياته على مائة ألف قطعة ، والذى يعتبر بمثابة النبع الذى يقصد إليه كل عالم مهتم بالدراسات المصرية لينْهل منه المعلومات الغزيرة ، والذى يحج إليه كل معجب بتراثنا القديم .

بدأ متحف بولاق صغيراً ضئيلاً ، ولكن اسمه بقى على ألسنة الناس تتوارثه الأجيال حتى وقتنا هذا ؛ إذ هناك من لايزال يبعث برسائله إلى المتحف المصرى مطلقاً عليه اسم متحف بولاق . ومن الطريف أن نعلم أن ماريت قام بسرعة بوضع دليل لهذا المتحف الصغير ، وبين يدى الآن ترجمة عربية له طبعت بمطبعة وادى النيـــل بالقاهرة المحروسة عام ١٢٨٦ هـ . وعنوان الكتاب كما يأتى :

« فرجة المتفرج على الأنتيقة خانة الخديوية الكائنة ببولاق مصر المحمية »منقولة من اللغة الفرانساوية إلى العربية بمعرفة الفقير أبى السعود أفندى المترجم بقلم الترجمة المصرية »

وهذا الدليل فى ١٧٦ صفحة من القطع الصغير ، أما عدد التحف الموصوفة فيه فقد بلغت ١٢٧ قطعة ، بعضها كالتماثيل رُقم على أساس أن كل قطعة اتخذت رقما واحداً ، وبعضها الآخر وضع الرقم على الدولاب الذى يحوى أكثر من قطعة . وقد اخترت هنا مثلين بارزين من الأمثلة التى ورد وصفها فى هذا الدليل : أولهما « تمثال شيخ البلد » والآخر « حلى الملكة إياح حوتب » ، وكلا المثلين يعتبر من أهم معروضات المتحف المصرى وأعظمها شهرة .

والسبب الذى يدعونى إلى نقل الوصف الذى ورد فى هذا الدليل عن كل من القطعتين ، هو إبراز ماكان العلم يقوله عن التحفة من الناحية الفنية والعلمية من ناحية ، ثم الأسلوب السائد فى ذلك العصر من ناحية أخرى ، وفيما يلى ما ورد عن تمثال شيخ البلد ورقمه فى المتحف ٢٤ :

« لا يخفى على كل ذى نظر أن صنعة التمثال المؤشر عليه بعدد ٢٤ ، هذا الذى هو متخذ من الخشب لم تكن على مقتضى أصول فن التصوير المصرية المعتادة ، حيث « يتراآى » على الذات المصورة فيه أنها كأنها على قيد الحياة وذلك أن جميع التماثيل والصور التى صار الحصول عليها لغاية الآن وترتبت فى مراتبها بالأنتيقة خانة الخديوية المصرية ماكأنها إلا مفرغة فى قالب واحد ومصنوعة على مثال متحد بحيث يندر خروج بعض أفراد عن هذه القاعدة الكلية .... بخلاف هذا التمثال الذى نحن بصدده فى هذا المجال فإن الظاهر كما هو من البديهيات وأوضح الواضحات أنه إنما أريد به تصوير ذات مخصوصة وإظهار هيئة هى على مثال منفرد مقصوصة :

وذلك أن الذات المصورة فيه هى على خلاف العادة ذات رجل غليظة مندمجة الحجم قصير القامة ذى بنية سليمة وصحة مستقيمة ، عريض الكتفين كثيف الفخذين ، وهو مع ذلك صغير الرأس ذو تقاطيع ذاتية دقيقة للغاية وأعضاء إنسانية رقيقة للنهاية تومئ إلى ما انطوت عليه من غرابة الطبع ورقة النفس .... وقد عثرنا على هذا الأثر الجليل والرسم الجميل بناحية سقارة فى مسطبة فرعونية كفرية تعزى لأقدم العائلات الملوكية المصرية ، وهى فى الحقيقة متأخرة عن عصر الملك الفرعون شفران [وأعتقد أنه يقصد الملك « خفرع » أحد ملوك الأسرة الرابعة وصاحب الهرم الثانى بمنطقة الجيزة] السابق البيان بنحو مائة أو « مئتين سنة » فقط ، وإن كان الحال كما ذكر فقد مضى عليه حين من الدهر يبلغ ٦٠٠٠ سنة ، ومن سوء البخت أنه لم يوجد عليه ولا على المسطبة التى وجد فيها كتابة على سبيل الأثر يعرف منها اسمه ويوقف بها على عين الذات المتمثل بها رسمه ؛ ولذلك صرنا نجهل ولا نزال نجهل فى المستقبل أصل موضوع هذه الصورة واسم الذات التى كانت على تصويرها مقصورة ، غير أنه نظراً للهيئة المخصوصة التى تصور عليها صار يعرف هذا التمثال عند العلماء الذين اطلعوا عليه وعلى لسان كل أحد من نظر إليه من سائر الأنام فى سوق المعرض العام بمدينة باريس كرسى سلطنة الفرنسيس باسم تمثال « شيخ البلد » .

إن هذا المثل يوضح لنا ما كان يسود العصر المبكر للدراسات المصرية من نظريات خاطئة ؛ فقد حدد ماريت العصر الذى ينتمى إليه تمثال « شيخ البلد » بأوائل الأسرة الرابعة ؛ إذ قال إنه يسبق عصر «خفرع» بفترة تتردد بين المائة والمائتين من السنين ، فى حين أننا الآن نؤرخه بأوائل عصر الأسرة الخامسة ، كما أن ماريت كان يجهل تماماً الهدف الذى كان من أجله يضع عظماء مصر وكبار رجالاتها تماثيل « شخصية » فى مقابرهم ، وأنهم رأوا فيها بديلا لأجسامهم ، وأن القاعدة أن تكون ملامح التمثال صورة طبق الأصل لملامح صاحبه ، وإلا انتفى الغرض الذى من أجله صنعت هذه التماثيل التى نطلق عليها الآن اسم « تماثيل ألكا » .

أما المثل الآخر الخاص بحلى الملكة « إياح حوتب » زوجة الملك « سقنن رع » ، أحد أبطال حرب التحرير ضد الهكسوس ومن فراعنة الأسرة السابعة عشرة ، فقد ورد عنها فى هذا الدليل ما يأتى :

« اعلم أن ثلاثة أرباع الحلى المعروض للتفرج عليه فى هذا القفص المؤشر عليه بعدد ١٢٧ والموضوع فى وسط قاعة الحلى هذه ، كان العثور عليه فى داخل التابوت المذهب المشتمل على جثة الملكة « عاهوتب » ، وذلك أننا وجدنا جثتها المصبرة بجميع هذه الأمتعة الفاخرة مكتسية ، وكأنما هى بها متحلية ، فوجدنا هذه الأساور وسلاسل الذهب وغير ذلك موضوعة كل صنف منها فى موضعه من البدن ، وشاهدنا هذه الخناجر والقلائد وهلم جرا متخللة فى أثناء لفايف الكفن حتى وجدنا تماثيل السفن المتخذة من الذهب والفضة هذه مع البلط وغيرها موضوعة فى جنب الجثة المصبرة المشمولة فيه .

« فإن سأل سائل ما الباعث الفلسفى ؟ أو قال قائل ماذا كان المقتضى الدينى الذى حمل على إظهار مثل هذه المقادير الجمة من زهرة الحياة الدنيا فى جنب هذه الرمة ؟ قلنا هذا أمر لم يزل بعد معمى ، ومبحث لم يزل علينا مظلماً بالنسبة لأكثر هذه الأمتعة فى القليل . أما كون ذراعيها وساقيها وجدا متحليين بهذه الأساور الجميلة وما وجد فى عنقها وعلى صدرها من سلاسل الذهب الجليلة وتلك القلائد الدقيقة الصنعة فظاهر لا خفاء فيه ؛ إذ لا أسهل من أن يقال إن تحلية جثة الميت المحبوب بمثل هذه الأمتعة الثمينة وتزيينه بمثل هذه الزينة قد يكون من قبيل إظهار الشعائر القلبية المقبولة التى لا لزوم لتفصيلها والمآثر الحبية الجليلة التى لا حاجة لتأويلها » .

وتعليقنا على هذا الشرح هو أن المصريين القدماء اعتقدوا اعتقاداً راسخاً بحياة ما بعد الموت ، وأن هذه الحياة لن تستقيم إلا إذا زوّد الفرد نفسه بكل ما كان يستعمله فى حياة الدنيا الأولى ؛ وليس من شك فى أن حلى الملكة كانت من أهم الأشياء التى تحرص عليها ، والتى كانت تزوّد بها نفسها فى مقبرتها .

وصاحَبَ العثورَ على مقبرة الملكة « إياح حوتب » السالفة الذكر قصة طريفة : فقد أعجب مدير قنا إذ ذاك بالكنز الثمين الذى عثر عليه ماريت فى تابوت الملكة ، فأسرع بمصادرته فى غيبة ماريت ، ووضعه فى صندوق أحكم غلقه رسمياً ، وأرسله كهدية شخصية منه إلى سعيد ، وأبحرت السفينة بهذا الصندوق قاصدة الإسكندرية حيث كان سعيد يقيم فى ذلك الوقت . ولما علم ماريت بهذا الحادث جُن جنونه ، واستقلّ قارباً بخارياً ، وأسرع وراء السفينة حتى لحق بها وصعد إليها ، وصادر الصندوق معتمداً على وظيفته ، وأصرّ على توصيله بنفسه إلى سعيد فى الإسكندرية .

ومن الطريف أن ماريت الذى اعتقد أنه سيقابَل بموجة غضب قاسية من سعيد ، لم يلق منه سوى ضحكات عالية وسعادة ملأت قلبه ؛ إذ اعتبر سعيد هذا الحادث مضحكاً أكثر منه خطيراً ، بل ترك الصندوق بمحتوياته الثمينة لماريت ليحفظه فى متحفه ، وكانت فرصة لا تعوض انتهزها ماريت وألحّ فى بناء متحف يتسع للتحف التى أخذت تتكاثر فى جنبات متحف بولاق الصغير والتى ضاقت بها حجراته الأربع ، ووعده سعيد بتحقيق رغبته ولو أن هذا الوعد لم يتحقق مطلقاً فى عهده .

ولماريت فى نفرسنا منزلة كبيرة ؛ فنحن لاننسى له صنيعه المشهور ؛ وذلك أنه عندما أقيم فى باريس معرض فى عام١٨٦٧ كُلِّف ماريت إقامةجناح للتحف المصرية تنقل إليه من متحف بولاق ، فتفنن فى تجميله وجعله يبدو كمعبد مصرى كما نقل إليه أروع التحف وأجملها ، وكان الجناح المصرى أزهى وأجمل ما فى المعرض ، كما كانت معروضاته أثمن ما فيه ، وتهافت الناس عليه . وأعجبوا به أيما إعجاب . وكان الفرنسيون ما زالوا يتذكرون الهدية النفيسة التى قدمها سعيد إلى الأرشيدوق مكسيميليان من التحف المصرية ، بل الهدية التى وعد بها سعيد الأمير نابليون عند زيارته للبلاد ، والمجموعة النفيسة التى كان ماريت قد أعدها لتقديمها إليه بعد أن ألغى زيارته لمصر ، واعتقدوا أن الفرصة سانحة لتعويض ما فاتهم وخاصة أن إسماعيل كان أقرب إليهم وأكثر تملقاً لهم من سعيد ، ودبّروا مؤامرة لم يسمع التاريخ بمثلها ،إذ كلّفوا الإمبراطورة « أوجينى » طلب المجموعة المصرية المعروضة فى المعرض على أن تحتفظ بها فرنسا بعد إنتهائه ، وتُسلَّم إلى متحف اللوفر .

وكان ردّ إسماعيل مفاجأة كبيرة لهم ؛ إذ أحالها (أى الإمبراطورة) على ماريت قائلا :

« إن ثمة من هو أقوى منى فى هذا الشأن فى بولاق،وأرجو أن تعرضى رغبتك هذه عليه » .

أما ماريت فقد رفض رفضاً باتّاً ، وأصرّ على رجوع التحف إلى مصر .

مات ماريت فى ١٨ من يناير عام ١٨٨١ ودفنت جثته فى تابوت أقيم فى أول الأمر فى فناء متحف بولاق ، ثم نقل بعد ذلك أمام مدخل متحف الجيزة ، ثم استقر أخيراً فى الجانب الجنوبى الغربى من فناء المتحف الحالى ، كما أقامت الحكومة المصرية تمثالا له من المرمر من تصميم المثال الفرنسى « بويش » أنفقت عليه ألف جنيه مصرى وتسلمته عام ١٩٠٣ .

***

مات ماريت ولم يكن القانون المصرى يحوى مادة واحدة تنظم شأناً من شئون الآثار ، وكان الأمر فوضى ، لكلٍّ الحق فى أن يحفر ويعثر ويحمل معه ما عثر عليه . ومن الطريف أن نعلم أن أول قانون صدر متعلقاً بالآثار كان ذلك الذى صدر فى ١٨ من ديسمبر عام ١٨٨١ والخاص بتشكيل لجنة تحت رياسة ناظر عموم الأوقاف لحفظ الآثار القديمة العربية ، إلا أن مهمة هذه اللجنة كانت لصيانة الآثار الإسلامية فقط ، وانحصرت اختصاصاتها فيما يأتى :

١ - عمل اللازم نحو جرد وحصر الآثار العربية القديمة .
٢ - صيانة تلك الآثار ورعاية حفظها من التلف .
٣ - النظر فى الرسوم والتصميمات التى تعمل عن المرمات اللازمة لهذه الآثار .
٤ - حفظ رسوم جميع الأشغال التى تنتهى بكتبخانة الأوقاف ، وإعلان النظارة المذكورة عن القطع التى تتخلف من العمارة ويلزم نقلها للأنتيكخانة لأجل حفظها بها .

وأول قانون صدر خاصًّا بالآثار المصرية كان فى ١٦ من مايو عام ١٨٨٣ وتكوّن من ثلاث مواد :

١ - دار الأنتيكات المصرية السابقة على الفتوح الإسلامى وهى الدار المعروفة بأنتيكخانة بولاق وجميع الأشياء « الموجودة » بها أو التى توجد فيها فى المستقبل تعد من أملاك الحكومة ذات المنفعة العمومية ، ولا يجوز بيعها ولا حجزها ولا امتلاكها بوضع اليد عليها المدة الطويلة .
٢ - جميع ما ينشأ فى المستقبل من دور الأنتيكات وجميع المخازن وجميع الأشياء التى توضع فيها تعد أيضاً من أملاك الحكومة ذات المنفعة العمومية .
٣ - جميع الآثار القديمة والأنتيكات التى تعتبر بهذه الصفة بمقتضى اللائحة التى ستعمل عن هذا الشأن تعد كذلك من أملاك الحكومة ذات المنفعة العمومية .

ثم صدر فى ١٧ من نوفمبر عام ١٨٩١ قانون يمنع

وفى ١٢ من أغسطس عام ١٨٩٧ صدر قانون بعقاب من يحفر فى أرض الحكومة بلا رخصة إلا أن العقاب جاء خفيفاً غير رادع ؛ إذ قضت المادة الأولى بأن :

يعاقب بغرامة من خمسين قرشاً إلى مائة قرش وبالسجن من ثلاثة أيام إلى أسبوع :

ا – من باشر حفراً فى أرض الحكومة بلا رخصة .

ب – من استولى على شىء من الأشياء الأثرية (الأنتيكات) التى تمتلكها الحكومة خلاف ما هو محفوظ فى المتاحف أو المبانى الأميرية أو نقل تلك الأشياء من مكانها بقصد امتلاكها .

ج – من تسبب فى إتلاف أو تخريب أثر من الآثار القديمة أو تدمير بناء من الأبنية القديمة تدميراً جزئياً أو تسبب فى تشويه ما فى ذلك البناء من النقوش البارزة والتماثيل والكتابات ، أو كتب عليها أسماء أو كتابات .

د – من أخذ سباخاً من مكان ممنوع أخذه منه ، ويجوز قبول الظروف المخففة للعقوبة .

***

واستمرت الحال هكذا حتى صدر فى ١٢ من يونية عام ١٩١٢ قانون رقم ١٤ من ٢٢ مادة نظمت كل شئون الآثار من محافظة عليها ومنع الحفر بدون ترخيص والاتجار فى التحف الأثرية وإخراج الآثار إلى البلاد الأخرى ، كما زاد هذا القانون العقوبة بالحبس مدة لا تتجاوز سنة وبغرامة لا تتجاوز مائة جنيه أو بإحدى هاتين العقوبتين .

***

تولى « جاستون ماسبرو » بعد وفاة « ماريت » إدارة مصلحة الآثار المصرية والمتحف المصرى ، أى فى عام ١٨٨١ ، ويعتبر « ماسبرو » من أكبر علماء الآثار المصرية ؛ إذ كان واسع الاطلاع متعمقاً فى بحوثه لم يترك ناحية من نواحى الحضارة المصرية لم يكتب فيها وله أكثر من مائتى وخمسين مؤلفاً ، لا يزال الكثير منها يستعمل حتى يومنا هذا من بين المراجع الموثوق بها .



قناع من الذهب وجد على رأس مومياء الملك « بسوسنس » من الأسرة الحادية والعشرين عثر عليه فى مقبرة الملك بمنطقة صان الحجر

الحفر إلا برخصة من مدير عموم دار التحف والحفر ، ويقضى هذا القانون طبقاً لمادته الثانية « بأن جميع الأشياء التى يصير العثور عليها بواسطة الحفر تكون ملكاً للحكومة ، بقوة القانون ، وينبغى حفظها بدار التحف (الأنتيكخانة) بالجيزة » . إلا أن المادة الرابعة من هذا القانون أباحت ما يأتى : « مصلحة الآثار ومباشر الحفر يقسمان الآثار التى يصير العثور عليها قسمين متساويين فى القيمة ، ثم يقترعان عليهما إلا إذا فضلا اقتسام هذه الأشياء بالاتفاق مع بعضهما » .

أما المادة الخامسة فقد أباحت للمصلحة حق شراء أية قطعة من القسم الذى يخص مباشر الحفر ، وإذا رفض فيجوز للمصلحة أن تستولى عليها بعد مكافأة مباشر الحفر بمبلغ لا يجوز أن يتجاوز مصروفات الحفر التى صرفت لأجل العثور على هذه الأشياء .

أخذ « ماسبرو » منذ أول يوم تولى فيه شئون المتحف ، يلح على أولى الأمر فى مصر بتدبير مكان آخر متسع يليق بالتحف المصرية بعد أن ضاقت جنبات متحف بولاق بآثاره ، ولم يصبح فيه موضع لقدم ، ولكن مجهوداته وإلحاحه ضاع سدى، واستقال عام ١٨٨٦ . وخلفه « جريبو » الذى استطاع نقل المتحف من مكانه ببولاق إلى سراى كبيرة يمتلكها إسماعيل بالجيزة ، وافتتح المتحف الجديد فى يناير عام ١٨٩٠ . ويبدو أن الافتتاح تم بسرعة حتى إن « جريبو » لم يستطع أن يعرض التحف إلا فى خمس وأربعين قاعة من القاعات التى بلغت واحدة وتسعين والتى كان يحويها القصر المنيف .

واستمر « جريبو » مديراً للمصلحة حتى عام ١٨٩٢ ، وخلفه العلامة الفرنسى المشهور «دى مورجان» الذى استطاع فى فترة وجيزة أن ينسق كل القاعات ويملأها بالآثار ، واستمر « دى مورجان » حتى عام ١٨٩٧ ، ثم خلفه « لوريه » حتى عام ١٨٩٩ .

رجع « ماسبرو » ثانية كمدير لمصلحة الآثار عام ١٨٩٩ ، ويبدو أن رجوعه قد صاحبه سعى جدى لبناء متحف جديد ، وذلك بعد أن تبين أن قصر الجيزة لم يكن صالحاً كل الصلاحية للوفاء بالأغراض التى خصص من أجلها ، فمع كثرة أبهائه وقاعاته كانت أكثر أجزائه آيلة للسقوط ، واضطرت الحكومة المصرية إلى التفكير جدياً فى إقامة دار للمتحف تليق فعلاً بمحتوياته الرائعة، واستطاعت آن ذاك أن تحصل على الموافقة بأخذ المال اللازم من صندوق الدين ، وأعلنت على التو فى جميع أرجاء أوروبا عن نيتها فى تشييد متحف كبير فى القاهرة ، وعينت له مكاناً على ضفة النيل الشرقية وإلى الشمال من سراى قصر النيل إذ ذاك ، ووقع اختيارها فى آخر الأمر على التصميم الهندسى الذى تقدم به مهندس فرنسى اسمه « دورنيون » ، واحتفل بتسلمه فى يناير عام ١٩٠٢ بعد أن تكلف المبنى وملحقاته ونقل الآثار إليه نحواً من ربع مليون جنيه مصرى .

واستمر « ماسبرو » فى رياسته لمصلحة الآثار ومتحفها حتى عام ١٩١٤ وخلفه « لاكو » ، واستمر حتى عام ١٩٣٦ ، ثم جاء « دريوتون » ، وبقى حتى قامت الثورة عام ١٩٥٢ ، وتولى شئون المصلحة لأول مرة فى تاريخها عالم مصرى هو الأستاذ مصطفى عامر ، وبقى فى منصبه حتى عام ١٩٥٦ ، وفى عصره تم توحيد مصالح الآثار ، فانضمت « إدارة حفظ الآثار العربية » إلى مصلحة الآثار ، واندمجت أيضاً فى المصلحة الجديدة جميع المتاحف الأثرية .

وفى عام ١٩٥٦ عين الأستاذ عباس بيومى مديراً للمصلحة وبقى حتى عام ١٩٥٧ ثم خلفه الأستاذ عبد الفتاح حلمى مديرها الحالى .

***

ويجب على هنا أن أنوه بتعديل حدث بالنسبة إلى إدارة المتحف المصرى منذ عام ١٩٤٦ ؛ إذ أصبح منفصلا عن المصلحة وعين له مدير يتولى شئونه ، ويتبع فى الوقت نفسه المدير العام للمصلحة . وكان أول مدير له هو الأستاذ محمود حمزة ، وتبعه الأستاذ عباس بيومى ، ثم الأستاذ محرم كمال ، ويدير المتحف الآن الأستاذ موريس روفائيل .

والآن وبعد أن مضى على إنشاء متحف بولاق قرن من الزمان أصبحنا نواجه المشكلة نفسها ، وهى تكدس التحف والآثار فى متحف القاهرة . ونتج عن هذا طبعاً استحالة مادية فى اتباع الطرق الحديثة للعرض و القيام بعمل معارض ثقافية دورية بعرض آثار تبرز ناحية بعينها من نواحى الحضارة المصرية القديمة ، كما أن هناك أكداساً من التحف الرائعة مخزونة فى بدروم المتحف أو فى مخازن تفاتيش المصلحة بالأقاليم ، يجب عرضها وإبرازها فى إطار يجعل العلماء



تمثال من حجر البازلت لكاهن من عصر الأسرة الثلاثين وهو يعتبر بحق من أروع نماذج فن النحت فى أواخر العصر الفرعونى

والمهتمين بالحضارة المصرية يصلون إليها ويولونها عنايتهم بالدرس والتمحيص . ونحن نعقد آمالا كباراً على الجهود التى وعد ببذلها السيد وزير الثقافة والإرشاد القومى لتشييد متحف لائق بآثار الفراعنة من ناحية وبمدينة القاهرة من ناحية أخرى . إننا فى واقع الأمر فى أشد الحاجة إلى متحف ضخم كبير يتسع لعرض المجموعات الكاملة التى عثر عليها فى المقابر التى لم تصل إليها أيدى اللصوص ، وهى مجموعات كثيرة ، تكفى آثار كل مجموعة منها ملء متحف كبير قائم بنفسه ، وأذكر منها على سبيل المثال :

(١) مقبرة الملكة « حوتب حرس » أم الملك « خوفو » صاحب الهرم الأكبر ، عثر عليها « رايزنر » عام ١٩٢٥ إلى الشرق من هرم خوفو ، وكانت حجرة الدفن فيها سليمة حاوية لكنز ثمين من التحف الرائعة ، وخصص المتحف حجرة واحدة من حجراته لعرض بعض منها ، فى حين لاتزال كمية كبيرة من التحف محفوظة فى صناديق خشبية حتى الآن .

(٢) مقبرة الأميرة « نوب حتبتى خرد » من عصر الدولة الوسطى التى عثر عليها « دى مورجان » عام ١٨٩٤ وكانت حجرة الدفن فيها سليمة ، وحوى التابوت جثة الأميرة تحيط بها وتتخللها حليها التى تعتبر مثلا رائعاً لدقة فن الصياغة وللذوق الجميل الذى كان يسود مصر فى ذلك

الوقت . هذه الحلى يجب أن تعرض عرضاً فنياً جميلا ، وتحتاج إلى مكان متسع يصلح لإبراز أهميتها ، ويسهل على الزائر التمتع بمشاهدتها .

(٣) مقبرة « يويا » و « تويا » وهما الزوجان اللذان أنجبا الملكة « تيه » زوجة الملك « أمنحوتب الثالث » ، عثر عليها « كويبل » عام ١٩٠٥ فى جبانة وادى الملوك ، وكانت هى الأخرى سليمة وتحوى أجمل التحف وأروعها وأثمنها ، وهى معروضة الآن فى مكان منزو بالمتحف يصعب على الزائر التعرف بسهولة عليها .

(٤) مقبرة « توت عنخ آمون » وهى غنية عن الشرح وشهرتها ملأت العالم ، ويجب إعادة عرض تحفها فى مكان متسع يليق بعظمتها وأهميتها وكثرة تحفها التى بلغت عدداً ضخماً يزيد على ألف وسبعمائة قطعة ، بلغ بعضها حداً من الروعة والجمال بحيث كان من الواجب ألا تعرض إلا أربع أو خمس قطع فى حجرة واحدة . وليس من شك فى أن متحف القاهرة قد حدثت له هذه التخمة من المعروضات فقط منذ أن تكدست فيه آثار « توت عنخ آمون » .

(٥) مقابر ملوك الأسرتين الحادية والعشرين والثانية والعشرين التى عثر عليها « مونتيه » عام ١٩٣٩ فى صان الحجر ، ووفق إذ ذاك إلى العثور على مقبرتين سليمتين متجاورتين : إحداهما للملك « بسوسنس » الأول ، والأخرى للملك « أمنموبت » ، وكلاهما من ملوك الأسرة الحادية والعشرين . وتتميز هاتان المقبرتان بكثرة الحلى الذهبية فيها ؛ ومع هذا فقد تكدست آثارها الجميلة فى حجرة صغيرة بجانب تلك التى عرضت فيها آثار الملكة « حوتب حرس » .

(٦) مقابر « بلانه وقوسطل » من العصر البيزنطى التى عثرت عليها بعثة مصلحة الآثار عام ١٩٣١ ، وآثارها كثيرة وعلى جانب كبير من الأهمية ، وهى أيضاً تحتاج إلى مكان متسع لعرضها .

هذه بعض أمثلة أذكرها لأدلل على مدى حاجتنا القصوى إلى تشييد متحف آخر كبير ليستوعب هذه الأكداس من التحف النادرة التى ضاقت بها جنبات المتحف الحالى .



الحاضرين حول نصيبها من التجويد أو انحرافها عنه، وفى كل يوم ترى الجرائد والصحف أن من واجبها موافاة قرائها بما يستجدُّ فى عالم الفن وما تسخو به قرائح الفنانين .

وتشترك الحكومات فى تشجيع العناية بالفن ، فترصد الأموال فى ميزانيتها لإعانة المسارح والأكاديميات ومعاهد الموسيقى ، ويقضى الألوف من النجارين والبنائين والمصورين والسباكين والصائغين حياتهم فى أعمال شاقة متصلة من أجل الفن ، ومئات من الناس يتدربون منذ نعومة أظفارهم على تعلم كيف يديرون سيقانهم فى خفة وسرعة ومهارة أو كيف يجسُّون الأوتار ويستخرجون النغمات ، أو كيف يرسمون أو يتخيرون الكلمات . وأكثر هؤلاء أذكياء موهوبون فى الأغلب الأعم ، وهذا العمل يستغرقهم ويأخذ عليهم مسالك حياتهم حتى يصبحوا عاجزين عن مباشرة أى عمل آخر .

وبطبيعة الحال يميل الإنسان إلى أن يفكر : لمَ هذا كله ؟ وفيم يبذل هذا الجهد الضخم ؟ وما الذى يجعل الأمم الراقية ترتضى هذا وتقرُّه وتشجعه وتلتمس المزيد منه ؟

والجواب عن ذلك أن هذا كله من أجل الفن ! ولكن هل يستحق الفنُّ كل هذه التضحيات ؟

والعجيب أن النقد الفنى الذى يحاول أن يجد فيه المتحمسون للفن سنداً لآرائهم تتعارض فيه الأحكام ، وتتناقض المذاهب والآراء ، وكل مدرسة من مدارسه تحاول أن تُجْلِيَ من عالم الفن ما تعدُّه المدرسة الأخرى من طرائف الفن وبدائعه ، ولو أخذنا بحرفية آراء كل مدرسة من المدارس لأقفر عالم الفن من نفائسه وأعلن إفلاسه :

ففى الشعر مثلا يحاول الإبداعيون تجريد الشعر الاتباعى من كل محاسنه ومزاياه ، كما يحاول الرمزيون طمس محاسن المدارس الأخرى المناظرة لهم .

وفى عالم الرواية يتبادل أنصار النزعة الطبيعية وأنصار الاتجاه النفسى التهم والتراشق بالنقدات الصارمة الظالمة التى لاتحصى سوى العيوب والنقائص ، وتسكت عن الحسنات والبراعات .

ويرى تولستوى أنه فى مثل هذه الظروف والملابسات يتعين على الفن أن يسوّغ وجوده ، ويثبت أهميته ، حتى نؤمن بأن الجهود التى تبذل فى سبيله لاتذهب عبثاً ، وبأن التضحيات التى تقدم على مذبحه لا تضيع هدراً ، ويتبع ذلك أن على كلّ مجتمع يظهر فيه الإنتاج الفنى أن يعرف كيف يميز الفن الصحيح من الفن الزائف .

ولكن ما الفنُّ هذا الذى تناط به كلّ هذه الأهمية ، ويشقى الناس فى سبيله وتنفق الأموال ؟

قد يبدو هذا السؤال عجيباً ، فإن الناس جميعاً يعرفون أن الفن هو المعمار والنحت والتصوير والموسيقى والشعر فى صورها المختلفة ، ويبدو لهم أن الأمر أوضح من أن يحتاج إلى سؤال ، ولكن أليس فى المعمار مبانٍ تتّسم بالبساطة ولا تدّعى أنها من الفن فى شىء ، ومبانٍ أخرى تُعْزَى لها ادعاءات فنية ، وهى فى الواقع رديئة الصورة ولا يصحّ عدُّها من الطُّرف الفنية ؟ فما الخاصة التى نستطيع أن نستدل بها على أن هذا الشىء أو ذاك يصح دخوله فى عالم الفن ؟

إن الفن يحدُّه من ناحية الشىء النافع من الوجهة العملية ، ويحدُّه من ناحية أخرى الأشياء التى لم توفق فى التسامى إلى مرتبة الفن ، فكيف نميز الفن بين هذين الحدّين ؟

والرجل المتعلم تعلما عادياً أو الفنان الذى لم يتعمق دراسة فلسفة الجمال لا يتردد فى أن يجيب قائلا :

« إن الفن هو ذلك المجهود الذى نقوم به لإنتاج الجمال » وهو يظن أن هذا الجواب قد عُرف من زمن بعيد وأن الناس جميعاً تردّده وتقرّه .

ولكن إذا سألت هذا الرجل العادى — هل يعدُّ العمل الذى يقوم به الحلاق فى قص الشعر وتسويته وتصفيفه ، أو الذى يقوم به مطرِّز الثياب فى هندمتها وتزيينها ، أو الذى يعمله صانع الروائح العطرية ، أو الطاهى البارع ، هل يعدُّ كذلك من الفن أولا — فانه فى أغلب الحالات سينكر إلحاق هذا المجهود بعالم الفن . ويرى تولستوى أن الرجل العادى مخطئٌ فى ذلك ، وسبب وقوعه فى هذا الخطأ أنه رجل عادىٌّ وليس متخصصاً فى دراسة هذا الموضوع ، ولو أتيح له الاطلاع على كتاب رينان عن مرقس أورليوس لوجد أن المؤلف يقول إن عمل الخيّاط من الأعمال الفنية ، وإن هؤلاء الذين لا يرون فى تزيين النساء لوناً من أرقى ألوان الفن قوم صغار العقول وأغبياء . ويقول رينان « إنه فنٌّ عظيم » ، وفضلاً عن ذلك فإنه كان يستطيع أن يعرف أن بعض المذاهب فى فلسفة الجمال تعدُّ الفنون المتصلة بالملبس والمأكل والملمس من الفنون الجميلة ، والبحاثة الفرنسى جيوّ ممن يشايعون رينان على رأيه .

ونرى من ذلك أن تصوُّر الفن على أنه قائم على الجمال ليس من السهولة التى يبدو بها ، وبخاصة أن هذا التصور قد أصبح يشمل حاسة اللمس ، وحاسة الذوق ، وحاسة الشم .

والرجل العادى لا يعرف ذلك أو لا يريد أن يعرفه ، ويخيل إليه أن جميع مشكلات الفن يمكن أن تحلَّ فى يسر وسهولة إذا سلَّمنا بأن الجمال هو موضوع الفن .

ولكن ما هذا الجمال الذى يتكون منه موضوع الفن ؟ وكيف نعرفه ؟ وما ماهيته ؟

والواقع المشاهَد أنه كلما كان التصور الذى تتضمنهُ كلمة من الكلمات معناً فى الغموض كان الناس أشدَّ تعلُّقاً بالكلمة وأكثر تيقُّناً فى استعمالها وأعظم اقتناعاً بأنها واضحة الوضوح كله ، وأن معناها من الظهور والشفوف بحيث لا يحتاج إلى شرح أو بيان .

وبالرغم عن ذلك كله وعلى كثرة ما كتب عن فلسفة الجمال منذ عهد باومجارتن فإن مسأله ما الجمال قد ظلت بغير جواب ، وكل مؤلف جديد فى فلسفة الجمال يحاول أن يعرضها بطريقة تخالف طريقة غيره من المؤلفين . وقد تناول هذا الموضوع ألوف من المؤلفين ، وما تزال معنى كلمة الجمال غامضة . وقد حاول المفكرون الألمان الإجابة عنها على طريقتهم ، ولكن بأساليب مختلفة ؛ وحاول ذلك المفكرون الإنجليز وعلى رأسهم هربرت سبنسر وجرانت ألن ، واتبعوا فى ذلك طريقة فسيولوجية ، وانبرى لذلك المفكرون الفرنسيون وفى طليعتهم تين وجيوّ ، وجميع هؤلاء المفكرين كانوا يعرفون ما كتبه فى هذا الصدد أمثال كانت ولسنج وهيجل وشوبنهاور وهارتمان وشيسلر وكوزان وغيرهم .

فما مفهوم الجمال الذى يبدو واضحاً بسيطاً للذين لا يفكرون ، والذى يحار فى تحديده كبار الفلاسفة فى مختلف الأمم حينما يعمدون إلى تعريفه ؟

ولكى يدلل تولستوى على الغموض الذى أحاط بالتعاريف التى وضعت للجمال حبس الفصل الثالث من كتابه على ذكر طائفة منها وهى تقدم للقارئ فكرة واضحة عن تضارب الآراء وتصادم النظريات فى محاولة تحديد معنى الجمال .

وبالرغم عن عدم توافر الدقة فى أكثر هذه التعاريف وذهاب بعضها إلى أن الجمال قوامه المنفعة أو ملاءمة الغرض أو وجود التوازن أو التجاوب

والانسجام بين الأجزاء المختلفة أو الوحدة فى التنوع فإن أكثر تعاريف الجمال يمكن ردُّها إلى مفهومين رئيسين : المفهوم الأول أن الجمال شيء له وجوده المستقل وأنه أحد مظاهر المطلق الكمال أو الفكرة أو الروح أو الإرادة أو الله ، والمفهوم الآخر أن الجمال نوع من المتاع نتلقاه، وليس موضوعه المنفعة الذاتية.

وقد قبل المفهوم الأول فِخْتِه وشِلِّنْج وهيجل وشوبنهاور والفلاسفة الفرنسيون كوزان وجوفردى ورافيسّون وغيرهم ، ولا يزال يستمسك به كثرة من المفكرين .

والمفهوم الآخر الذى يذهب إلى أن الجمال نوع من المتعة البريئة من الغرض الشخصى أكثر أنصاره من الكتاب البريطانيين . وواضح أن المفهوم الأول مفهوم موضوعى وأن المفهوم الآخر من المفاهيم الذاتية.

وتولستوى يرفض المفهوم الأول ، أى المفهوم الموضوعى ، لأنه يجعل الجمال شيئاً متعالياً رفيعاً ، ولكن فى الوقت نفسه ينقصه التحديد ويحيط به الغموض . ولا يرتاح إلى المفهوم الذاتى لأنه على وضوحه ينقصه الإحكام ، لأن حدوده تتسع حتى تشمل الاستمتاع المستمد من المأكل والمشرب ومن اللمس كما اعترف بذلك جيّو وغيره .

***

وإذا تتبعنا تقدم فلسفة الجمال نجد أن المفهوم الموضوعى بنزعته الميتافيزيقية كان فى بادئ الأمر كثير الشيوع ، ولكن كلما اقتربنا من العصر الحديث وجدنا أن المفهوم الذاتى قد تقدم وأصبحت له الصدارة ، وحاول أنصاره التخلص من فكرة الجمال تخلصاً تامًّا ، وإن كانوا لم يوفقوا فى ذلك ، ولاتزال الأغلبية الكاثرة والفنانون والمتأدبون مستمسكين بفكرة الجمال سواء فى صورته الصوفية الميتافيزيقية أو باعتباره لوناً من ألوان المتعة .

فما مفهوم الجمال الذى يتعلق به الناس كل هذا التعلق ويصرُّون عليه كل هذا الإصرار إذن ؟ من الناحية الذاتية يُعَدُّ جميلا كل ما أدخل على نفوسنا نوعاً خاصاً من أنواع المتعة والارتياح .

ومن الناحية الموضوعية نطلق صفة الجمال على الشيء الكامل كمالا مطلقاً ، ونقرُّ بأنه كذلك لأننا نتلقى من مظهره نوعاً من المتعة والسرور .

ويمكن أن نستخلص من ذلك أن هذا التعريف الموضوعى ليس شيئاً أكثر من التعريف الذاتى مُعبَّراً عنه بطريقة مختلفة . والحقيقة أن كلا التعريفين لا يخرج عن تقرير أننا نتلقى نوعاً من المتعة نسميها « جمالا » ، أى أن الجمال هو ما أَمْتَعَ نفوسنا وأشاع فيها السرور والارتياح دون أن يثير رغبة من الرغبات.

وعند تولستوى أن اعترافنا بأن الجمال أو هذا الشيء الذى يُدخل السرور النقيَّ الخالص على نفوسنا هو أساس تعريف الفن لا يكفى ؛ فالأشياء التى تبعث السرور فى نفوسنا لا يمكن أن تتخذ جميعها أنموذجاً لما يجب أن يكون عليه الفن .

وذهابنا إلى أن غرض الفن هو المتعة التى نحصل عليها منه يشبه زعمنا أن الغرض من الطعام الذى نأكله هو المتعة المستمدة من التهامنا له ، وكما أن الناس الذين يرون أن الغرض من الطعام هو المتعة لا يستطيعون أن يعرفوا المعنى الحقيقى لتناول الطعام فكذلك الذين يرون أن الغرض من الفن هو محض المتعة ؛ فإنهم لا يتبينون المعنى الحقيقى للفن وهدفه الأصيل ، ولا يتيسر للناس أن يعرفوا أن الغرض من الطعام هو تغذية الجسم إلا إذا رجعوا عن اعتقادهم بأن الغرض من الأكل هو المتعة ، وكذلك الحال بالقياس إلى الفن ؛ فإن الناس يبدءون فهم معنى الفن حينما يقلعون عن تصورهم أن غرض الفن هو الجمال أى المتعة .

وتسليمنا بأن الجمال — أو المتعة التى نحصل عليها من الفن — هو غرض الفن لا يمكننا من الاهتداء إلى

تعريف للفن فحسب ، بل يجعل الوصول إلى ذلك ممتنعاً ؛ لأنه ينقل المسألة إلى ناحية بعيدة عن الفن . ويرى تولستوى أن أكبر عائق فى سبيل التعريف الصحيح للفن هو اعتبار الفن قائماً على أساس مفهوم الجمال .

فلنبعد إذن مفهوم الجمال لنتقرب من التعريف المناسب للفن .

يذهب شللر وسبنسر وداروين إلى أن الفن هو النشاط المنبعث من الميل إلى اللعب ، وهذا هو التعريف التطورى الفسيولوجى . ويرى فيرون أن الفن هو المظهر الخارجى بوساطة الخطوط والألوان والحركات والأصوات والكلمات للعواطف التى تختلج بنفس الإنسان . وبالرغم عن تفوّق هذين التعريفين على سائر التعاريف الميتافيزيقية التى تعتمد على مفهوم الجمال فإنهما مع ذلك تعوزهما الدقة ، والسبب فى ذلك أن هذين التعريفين مثل سائر التعاريف الميتافيزيقية يجعلان المتعة غرض الفن ، فى حين أن الغرض من الفن هو خدمة الحياة والإنسانية .

ولأجل أن نهتدى إلى التعريف الصحيح للفن من اللازم أن نمسك عن اعتباره وسيلة للمتعة والسرور ، وأن ننظر إليه من حيث هو شرط لازم من شروط الحياة ، وإذا نظرنا إليه من هذه الزاوية أمكننا أن نعرف أن الفن وسيلة من وسائل إيجاد الألفة بين الإنسان وأخيه الإنسان .

فكل عمل من أعمال الفن يجعلنا نشارك منتجه فى أحاسيسه ويوثّق العلاقة بيننا وبينه ، بل يوثق كذلك العلاقة بيننا وبين جميع الذين يروقهم العمل الفنىّ ويثير مشاعرهم .

فالكلام الذى ينقل أفكار الإنسان وتجاربه يستخدم باعتباره وسيلة للتآلف بين الناس ، والفن يتبع هذا الطريق نفسه ، والفرق بين الكلام والفن ، أن الكلام ينقل أفكار الشخص إلى شخص آخر ، أما الفن فإنه ينقل مشاعره وعواطفه .

ويقوم العمل الفنى على نقل مشاعر أحد الناس إلى الأشخاص الآخرين عن طريق حاسة السمع أو حاسة البصر ، ويعتمد الفن فى قيامه بعمله على قابلية الناس لتقبُّل تعبير الغير عن مشاعره وإعرابه عن أحاسيسه ، ويبدأ الفن حينما يحاول شخص من الناس أن يشرك غيره فى أحاسيسه فيعبر عنها بصور خارجية : ولنضرب لذلك مثلا بسيطاً ، وهو تجربة غلام صادف ذئباً ، فأخذ يصف الخوف الذى استولى عليه حين ذاك ويصف المشاعر التى قامت بنفسه والغاية التى وقعت بها الحادثة ، ومظهر الذئب ووثباته : فإذا كان الغلام وهو يروى قصته ويتحدث عن تجربته يُعْدى السامعين بالشعور الذى استفاض فى نفسه ويرغمهم على مشاركته فى شعوره فإنه يكون قد أنتج فناً ، وإذا كان هذا الغلام لم يرَ ذئباً وإنما كان يَغْشَى نفسه الخوف من الذئاب ، وإذا كان قد أراد أن يثير فى نفوس غيره من الناس الخوف الذى استشعره فاخترع قصة لقاء الذئب اختراعاً ، ورواها بصورة مؤثرة جعلت سامعيه يشعرون بمثل خوفه من الذئب ، فإن هذا كذلك نوع من أنواع الفن .

وإذا جرب الإنسان على هذا النمط الخوف من الشقاء أو مارس الاستمتاع — سواء كان ذلك فى الحقيقة أو فى الخيال — وصوَّر هذه المشاعر على اللوحة أو على الرخام واستطاع بذلك أن ينقل هذه المشاعر إلى نفوس غيره من الناس فإن هذا العمل يُعَدُّ فناً ، وإذا ألمَّ بنفسه الشعور بالسرور والارتياح أو الحزن والأسى واليأس أو الشعور بالشجاعة والإقدام أو بالتخاذل والإحجام وعبَّر عن هذه المشاعر المختلفة بالأصوات ، واستطاع بذلك أن يعدى الآخرين بمشاعره ويحملهم على تجربة ماخالج نفسه من المشاعر فإن هذا كذلك فن .

والمشاعر التي ينقلها الفنان إلى غيره من الناس تتفاوت قوة وضعفاً ، وبعضها له أهمية وبعضها تافه ليس بشيء ، وجانب منها جيد صالح وجانب آخر سيء رديء ، ومن هذه المشاعر حب الوطن والوفاء له والاستسلام للأقدار والخضوع لأمر الله ، ومنها نوبات الحب والهيام التي يصفها الروائيون في رواياتهم والشعور بالهدوء والسكينة الذي تبعثه في النفس رؤية صورة تمثل منظر المساء ، وهذا كان يعدّ من الفن ، وآية ذلك أن السامعين والمشاهدين قد أعدى نفوسهم الشعورُ الذي خالج الفنان .

فالعمل الفني إذن هو أن يقوم بنفوسنا الشعور بأمر ما ، ثم نتمكن بعد ذلك من نقل هذا الشعور إلى غيرنا من الناس عن طريق إشارات خارجية مثل الحركات والخطوط والألوان والأصوات والكلمات ، والفن هو جهدٌ إنسانيٌ قائم على نقل المشاعر التي نمارسها إلى الغير ، وهو بذلك وسيلة للتقريب بين قلوب الناس وإيجاد الألفة بينهم ، وليس الفن إظهار فكرة الجمال كما يرى الميتافيزيقيون ، وليس هو ضرباً من اللعب تنصرف فيه طاقة الإنسان المدخرة كما يرى أنصار النظرية الفسيولوجية في الفن ، وليس هو نتاج الأشياء التي تثير السرور في نفوسنا ، وإنما هو وسيلة لينتظم بها الناسَ شعورٌ واحد يضم صفوفهم ويجمع متفرقهم . وهذا التآلف لازم لحياة البشر ، ولا محيص عنه لتقدُّم الإنسانية وتحقيق سعادتها ورخائها .

وبفضل قدرة الإنسان على التعبير عن أفكاره بالكلمات قد استطاع البشر أن يعرفوا ما قدمته الإنسانية في عالم الفكر ، واستطاع كلُّ جيل من الأجيال أن يعرف أفكار الأجيال المتقدمة ويشارك في تفكيرها ويضيف إليه وينميه ، وكذلك بقدرة الإنسان على أن يُعدى الآخرين بمشاعره عن طريق الفن استطاع أن يجرب ما اختلج في نفوس الأمم السالفة من ألوان المشاعر وضروب الأحاسيس ، وبهذه القدرة نفسها يستطيع الإنسان نقل مشاعره إلى الأجيال القادمة ، ولو فقدت الإنسانية القدرة على التعبير عن أفكارها ، وتعذَّر عليها نقل أحاسيسها إلى الغير لأصبحت شبيهة بالوحوش الضارية . وأهمية الفن في نقل الأحاسيس والمشاعر لا تقلُّ عن أهمية الكلام في تبادل الأفكار والتفاهم بين الأفراد .

***

ويرى تولستوى أننا قد تعوَّدنا أن نقصر الفن على ما نراه ونسمعه في المسارح والمعارض والحفلات الموسيقية أو على المباني التي نشاهدها والتماثيل والأشعار والروايات التي نقرؤها ، ولكن هذا كله ليس سوى جزء بسيط من الفن ؛ فالحياة البشرية ملأى بألوان الفن ، وكل ما نقل إلينا إحساساً وشعوراً فهو من قبيل الفن وإن كنا قد تعوَّدنا أن نتخير أشياء خاصة ونقصر عليها صفة الفن .

وقد جرت الإنسانية على أن تولى هذا النوع من الفن الذي يقوم على نقل المشاعر المنبعثة من الإدراك الحسى الديني أهمية خاصة ، وكانت تكتفي بإطلاق كلمة فن على هذا الجزء الصغير من الفن ، وقد كان سقراط وأفلاطون وأرسطو ينظرون إلى الفن من هذه الناحية ، ويقصرونه عليها .

وقد خشى بعض أساتذة الإنسانية قدرة الفن على العدوى ضد إرادة الذين تصيبهم عدواه ، ووجدوا أن فقدان الفن جملة أجدى على الإنسانية من عدوى الفن والاستهداف لأخطاره ، ومن هؤلاء أفلاطون في جمهوريته . وواضح أن هذا التطرف في معاداة الفن ضربٌ من الخطأ ؛ فالفن وسيلة من وسائل نقل مشاعر الإنسانية لا يمكن أن يعيش الإنسان بدونها ، على أن قصر الفن على خدمة الجمال الذي يقدم للناس السرور والمتعة لا يقلُّ إمعاناً في الخطأ عن هذا التنكر للفن .

وتقدير قيمة الفن – أى قيمة المشاعر التى ينقلها – متوقفة على إدراك الناس الحسى لمعنى الحياة ، وما يعتبرونه خيراً وما يرونه شراً ، والأديان هى التى تحدد معانى الخير والشر .

ولبيان علاقة الفن بالدين يذكر تولستوى أن الإنسانية تتقدم إلى الأمام تقدماً متصلاً ، وترتفع من مستوى إلى مستوى أعلى ، وكلما سارت الإنسانية خطوات وطوت مراحل فى سبيل التقدم ازداد فهمها لمعنى الحياة وضوحاً وإشراقاً ، ولهذه الحركة كما لسائر الحركات قادة فى كل عصر ، وهؤلاء القادة أكثر فهماً لمعنى الحياة من سائر الناس ، وتعبير أمثال هؤلاء الرجال عن معنى الحياة مع ما يضاف إليه من أساطير وخرافات وتقاليد وحفلات هو لُباب الكثير من الأديان ، والأديان تقدم أسمى ما يمكن أن يصل إليه الإنسان من فهم للحياة فى أىّ عصر من العصور وفى أىّ مجتمع من المجتمعات ؛ ولذلك كانت الأديان على الدوام أساس تقدير العواطف الإنسانية : فإذا كانت المشاعر التى يثيرها الفن تقترب من المثل الأعلى الذى يشير إليه الدين وتجاوبه ولا تناقضه فهى مشاعر صالحة ، وإذا كانت تنأى عنه وتعارضه فهى مشاعر رديئة .

والحاسة الدينية نجدها فى كل عصر وفى كل مجتمع إنسانى ، وهى توضح لنا مواقع الخير ومواطن الشر ، وهذا التصور الدينى هو الذى يقدر قيمة المشاعر التى ينقلها الفن ويبين ما بها من خير وشر ؛ ولذلك كانت الأمم المختلفة تعدُّ الفن الذى يتولى نقل المشاعر التى تعتبر صالحة وخيِّرة فى تقدير الحاسة الدينية الفنَّ الصالح الجدير بالتشجيع ، كما تعتبر الفن الذى ينقل المشاعر الرديئة الشريرة فى رأى التصور الدينى العام من قبيل الفن الردىء والفاسد .

وهكذا كانت الحال عند اليونان وبنى إسرائيل والهنود وقدماء المصريين والصينيين .

* * *

وقد علل تولستوى اتجاه الفن إلى طلب المتعة فى أوروبا بضعف العقيـــده الدينية الذى غلب على الأوروبيين وبدأ منذ عهد إحياء العلوم ، وهذا الاتجاه حرم الفنَّ الموضوعات الدينية العميقة وجعله ينزع إلى العمل على إرضاء فئة قليلة من الناس ، وهم الطبقة الأرستقراطية . وقد فقد الفن من جرَّاء ذلك جمال الصور ، وغلب عليه الغموض والتكلف ، وصار فنًّا متكلفاً غير طبيعى .

وإعراض الفن عن تصوير العواطف المنبثقة من الإدراك الحسى الدينى جعله يتجه إلى طلب المتعة ، والمتع الإنسانية لها حدودها التى أقامتها الطبيعة ، فى حين أن تقدُّم الإنسانية الذى يصحبه ويردده الإدراك الحسى الدينى ليس له حدود . وقد انبعثت المشاعر التى عبر عنها هومروس فى أشعاره وكتاب المأساة اليونانية من الإدراك الحسى الدينى عند اليونان ، وكذلك الحال عند العبرانيين وفى العصو ر الوسطى . والإدراك الحسى الدينى يتجدد كلما تجددت علاقاتنا بالعالم من حولنا ؛ وهو لذلك يقدم للفن مشاعر طريفة ترجّح المشاعر المنبعثة عن حب المتعة المحدودة القديمة .

وقد لحظ تولستوى أن أكثر الروايات والقصص من عهد بوكاشيو حتى عهد مارسل بريفو تدور حول مشاعر الكبرياء والشموخ والأحاسيس الجنسية ومشاعر الملل من الحياة والتبرم بها .

وفقدان اليقين الدينى أفقرَ موضوعات الفن وقصر الاستمتاع بها على طبقة محدودة من طبقات المجتمع ، وأبعده عن مشاعر الشعب والكثرة الكاثرة . وإذا عرف الفنان أنه يتجه بفنه إلى الأغلبية الساحقة تحرَّى الوضوح ، ولكنه حينما ينتج فنًّا ليرضى شخصاً مفرداً وحاشيته – وليكن هذا الفرد ملكاً متوَّجاً أو حظية ملك أو رجلاً له خطر – فإنه يعمد إلى إرضاء هذا الشخص والتأثير فى حاشيته ، فيعبر عن نفسه بإشارات

وتلويحات لا يفهمها سوى الحافّين بهذا الشخص البارز الرفيع المقام ؛ ولذلك يتجه مثل هذا الفن شيئاً فشيئاً إلى الغموض والإبهام حتى يستعصى تفسيره إلا على العارفين المتخصصين ، ويتبع ذلك أن يصبح الغموض والخفاء والتعمية من مزايا الفن !

ويقدم تولستوى أمثلة للشعر الغامض من منظومات بودلير وڤيرلين ومالارمية الذى كان يزعم أن متعة قراءة الشعر مصدرها غموضه ومحاولتنا البحث عن معناه وبذل الجهد الجهيد فى تفهم مغزاه ! ويشير إلى ما أصاب الموسيقى والتصوير من لوثة الميل إلى الغموض والتعمية .

ويزعم المدافعون عن الأشياء الفنية غير المفهومة أن الغالبية التى لا تفهمها فى حاجة إلى تلقّى المعرفة المناسبة اللازمة لفهمها وتقديرها ، ولكننا لا نجد مثل هذه المعرفة . والذين يقولون إن الأكثرية لا تفهم هذه الأعمال الفنية لا يفسرون لنا هذه الأعمال(١) وإنما يكتفون بأن يقولوا لنا إن علينا أن نقرأ وننظر ونسمع لكى نفهمها ونكرر ذلك ، ولكن هذا كما هو واضح ليس تفسيراً لغوامضها وإنما معناه أننا نتعود أمثال هذه الآثار الفنية ، والإنسان يستطيع أن يتعود أشياء كثيرة بغيضة ؛ فهو يستطيع أن يتعود مثلا تناول الأطعمة الرديئة الطهى أو تناول المشروبات الروحية الرخيصة أو الأفيون وغيره من المكيفات .

ولا يمكن الزعم بأن أغلبية الناس ينقصها الذوق الذى يمكّنها من تقدير أسمى الآيات الفنية ، فقد استطاعت أكثرية الناس أن تفهم وتقدر طائفة من خير الآثار الفنية مثل الأمثلة الواردة فى الأناجيل والأساطير الشعبية وقصص الجان والأغانى الشعبية ، والذى يميز الفن هو أنه لغة يفهمها جميع الناس ، وهو يعدّيهم بلا تمييز : فالتصوير اليابانى والمعمار الهندى وأقاصيص ألف ليلة (حينما تترجم إلى اللغات المختلفة) تؤثر فى نفوس الناس جميعاً ، والأعمال الفنية العظيمة تؤثر فى نفوس الناس على اختلاف الأجناس والبيئات : فقصة يوسف حينما تُنقل إلى اللغة الصينية تؤثر فى نفوس الصينيين ، وقصة ساكيامونى البوذا الهندية تؤثر فى نفوسنا ، وكذلك المبانى والصور والتماثيل والموسيقى . والفن الذى لا يؤثر فى نفوس الناس جميعاً إما أنه فنٌّ ردىء ، وإما أنه ليس بفنٍّ على الإطلاق ، ولا عبرة بقول بعض الناس : إن الأعمال الفنية لا تسرُّ الناس وترضيهم لأنهم عاجزون عن فهمها لأن المقصود بالأعمال الفنية إثارة العواطف لا تحريك الأفكار ، واختبار القدرة على الفهم .

* * *

ويعجب تولستوى لظهور ما يسمونه النقد الفنى الذى يتولاه جماعة من الناس ، وهم النقاد الفنيون المعروفون . ولكن ما الذى يفسره هؤلاء النقاد ؟ إن الفنان الصادق ينقل شعوره إلى سائر الناس، فماذا هناك إذن ليقوم النقاد بشرحه وتفسيره ؟

وإذا كان العمل الفنى جيّداً فإن الشعور الذى عبر عنه الفنان ينتقل إلى غيره من الناس ، وإذا تم هذا الانتقال شعر الناس بما خالج الفنان من المشاعر ، وأصبحت التفسيرات جميعها أشياء لا لزوم لها ، وإذا كان العمل الفنى لا يعدى الناس ولا يحرك فيهم شعوراً فإن التفسير والشرح والبيان لا تخلق عدوى الشعور . والشعور الذى يضمّنه الفنان عمله الفنىّ

---

(١) هذا هو أضعف ما تقدم به تولستوى من الحجج ،وأخطرها . فغير حقيقى أن المتخصصين لا يفسرون لنا الأعمال الفنية الكبرى ، وغير حقيقى أن إنعام النظر فى هذه الأعمال يجعلنا نعتادها اعتياد المدمن ، وإلا فقد هدمنا الجهد العقلى ، والسمو الشعورى الذى نرتفع به إلى هامة العمل الفنى الشامخ ، واستوى الجاهل والعالم ، والسطحى والمتعمق فى معالجة شئون الفن إنتاجاً ، واستماعاً ، وقراءة ، ورؤية . (المجلة)

لا ينقل للنفوس بطريق الكلام والإفاضة فى الشرح والتفسير وإنما نحسه بطريق عدوى المشاعر التى يعبر عنها ويصفها ، ومحاولة نقل الشعور بطريق الشرح بالكلمات معناه أن الفنان عجز عن تصوير مشاعره وإرغامنا على الإحساس بها ، وفى العصور التى يكون فيها الفن فناً صحيحاً صادقاً سليما من الآفات لا يتسع المجال لأمثال هؤلاء النقاد ، ولا يوجد ما يسمونه النقد الفنى .

وأهم ميزة للعمل الفنى هى أن تأثيره فى نفوسنا يجعلنا نشارك الفنان فى شعوره ، ويزيل الحواجز القائمة بيننا وبينه حتى ليخيل إلينا أننا نحن الذى قمنا بهذا العمل ، وأنه يعبر عن أشياء كنا نتطلع إلى التعبير عنها ، بل هو لا يوحد ما بيننا وبين الفنان فحسب ، بل يجعل جميع الذين يروقهم الأثر الفنى يشتركون فى شعور واحد يؤلف بينهم ويجمعهم فى صعيد واحد ، وفى خروج الشخصية الإنسانية من الأسداد المضروبة حولها وانضمامها إلى الغير فى شعور عام شامل الخاصة الكبيرة للفن وجاذبيته العظيمة ، وكلما كان الشعور أقوى كان الفن أسمى .

وتتوقف قوة تأثير الفن على : (١) مدى تفرد الشعور الذى ينقله الفنان إلى نفوسنا ، (٢) نصيب هذا الشعور من الإبانة والوضوح ، (٣) حظ الفنان من الإخلاص ، أى على مدى قوة شعوره هو نفسه بالإحساس الذى يحاول نقله إلى نفوسنا .

وكلما كان الشعور المنقول أكثر تفرداً كان وقعه فى النفس أقوى ، وكلما كان أوضح وأجلى كان أقرب إلى نفس المنقول إليه ، وكلما كان الفنان أكثر إخلاصاً وأصدق شعوراً كان فنه أشد التصاقاً بالنفوس وأبلغ تأثيراً فيها ، وكلما شعر المشاهد أو السامع أو القارئ بأن الفنان نفسه شديد التأثر بإنتاجه الفنى وبأنه يكتب أو يغنى أو يعزف لنفسه لا ليؤثر فى نفوس الغير فإن هذه الحالة النفسية عنده تعدى الذين يتلقون تأثيره فتسرى بنفوسهم عدواه ، وعلى عكس ذلك حينما يشعر المشاهد أو السامع أو القارئ بأن الفنان لا يكتب أو يغنى أو يعزف ليرضى نفسه ويعبر عن شعوره وإنما يفعل ذلك ليؤثر فيه ؛ فإن الذى يتلقى مثل ذلك التأثير يميل إلى مقاومته ولا يستسلم له .

ويمكن تلخيص شروط العدوى الفنية الناجحة فى كلمة واحدة وهى إخلاص الفنان فى شعوره ، أى أن الفنان يجد نفسه مدفوعاً إلى التعبير عن شعوره بدافع داخلى لا مَعْدَى له عن الاستجابة له والنزول على أمره . وإذا كان الفنان مخلصاً فى شعوره فإنه سيعبر عنه كما مارسه بنفسه لا كما مارسه غيره ، أى أن شعوره سيكون مطبوعاً بطابع فرديته . ولما كان كل إنسان له فرديته المتميزة التى تختلف عن فردية غيره من الناس فإن هذا الطابع الفردى فى التعبير الفنى سيكون كذلك فناً متميزاً ، وكلما كان كذلك كان هذا أدل على انبثاق العمل الفنى من أعماق شخصية الإنسان ، ومثل هذا الانبثاق الشعورى من الأعماق يفرض على الفنان التعبير الواضح الذى يسهل به نقل شعوره إلى الآخرين ، ومن ثم كان الإخلاص أهم صفة يوصف بها الفنان .

وهذه الصفات الثلاث : الفردية والوضوح والإخلاص ، هى الفيصل الذى نميز به الفن الصادق من الفن الزائف بغض النظر عن الموضوع والمُحْتَوى ، ويتفاوت نصيب الأعمال الفنية من هذه الصفات الثلاث ؛ فقد يغلب على بعضها الطابع الفردى ، وقد يسود بعضها الآخر صفة الموضوع ، وقد تمتاز أعمال فنية أخرى بصفة الإخلاص قبل كل شىء ، وقد توجد أعمال فنية تتسم بالإخلاص والفردية ولكن ينقصها الوضوح ، وبعض الأعمال الفنية يبدو فيها الوضوح والفردية ولكن يعوزها الإخلاص ؛

وهكذا تتفاوت النسب والمقادير من هذه الصفات الثلاث فى الأعمال الفنية .

ولكن كيف نميز الفن الجيد من الفن الردىء من ناحية الموضوع والمحتوى ؟

إن الفن مثل الكلام وسيلة من وسائل النقل والاتصال ، أى أنه وسيلة من وسائل التقدم والحركة الإنسانية نحو الكمال المنشود ، والكلام يمكّن المتأخرين من معرفة ضروب المعرفة التى سبق إليها المتقدمون ، والفن يتيح للأجيال الحاضرة واللاحقة أن تعرف المشاعر التى اختلجت بها نفوس الأجيال السابقة . ولما كان الإنسان يتقدم فى مدارج المعرفة وسلّم التطور ، وتحل المعرفة التى هى أصدق وألزم محل المعرفة الخاطئة غير اللازمة فإن تطوّر الشعور خلال الفن يتبع هذه السُّنن نفسها : فالمشاعر التى هى أقل عطفاً وأندر لزوماً للإنسانية يحل محلها مشاعر أكثر عطفاً وألزم للتقدم الإنسانى . وغرض الفن هو التعبير عن أمثال هذه المشاعر ، وكلما كان الفن أكثر تحرياً لذلك كان فنًّا أحسن وأوفى ، وكلما قصر فى هذه الناحية كان فنًّا أردأ وأشد تخلّفاً .

والإدراك الحسى الدينى للعصر هو الميزان الذى نزن به قيمة هذه المشاعر والذى نعرف به الصالح منها والفاسد .

وفى كل عصر وفى كل مجتمع إنسانى نجد فهماً لمعنى الحياة يمثل أسمى مستوى بلغه هذا المجتمع ، وهذا الفهم لمعنى الحياة يحدد أسمى ضروب الخير الذى يرمى إليه هذا المجتمع ، وهذا الفهم هو الإدراك الحسى الدينى للعصر والمجتمع ، وهذا الإدراك الحسى الدينى يسبق إلى التعبير عند بعض الرجال الذين يتقدمون عصرهم ، ويدركه سائر المعاصرين إدراكاً يتفاوت قوة وضعفاً .

ويرى تولستوى أن مثل هذا الإدراك الحسى الدينى فى العصر الحاضر وإن كان بعض الناس ينكرونه ، وهم ينكرونه لأنهم لا يودّون أن يروه لا لأنه غير موجود ، وقد كان الفنانون فى كل مجتمع يتخيّرون موضوعاتهم مستلهمين هذا الإدراك الحسى الدينى ، وكان الفن يتسع كذلك لنقل مشاعر أخرى ، ولكن على شريطة ألا تكون هذه المشاعر مناقضة لما يوحيه الإدراك الحسى الدينى : فعند اليونان مثلا كان نوع الفن الذى ينقل مشاعر الجمال والقوة والشجاعة يُقبّل ويُرحّب به ويُشجّع عليه فى حين أن الفن الذى يصور الحسية الشهوانية والمشاعر الفظة الغليظة والتخنث والتأنث كان يحتقر وينبذ ؛ وكذلك عند العبرانيين كان الفن الذى ينقل مشاعر العبادة والخضوع لله والاستسلام لإرادته يُقبّل ويُحبّذ ، فى حين أن الفن الذى ينقل مشاعر الوثنية والإشراك بالله كان يُنْفَر منه ويُعْرَض عنه .

ولكن ما الإدراك الحسى الدينى فى عصرنا الذى يجمل بالفن أن يترسّمه ويتخيّر موضوعاته فى ظلاله ؟

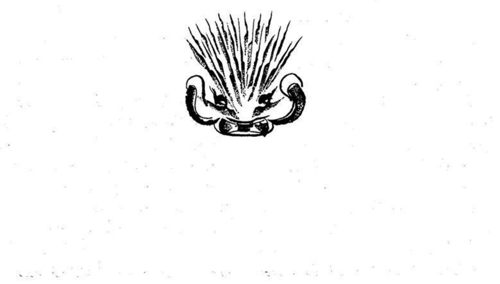
يرى تولستوى أن هذا الإدراك الحسى الدينى فى هذا العصر هو اهتداؤنا إلى معرفة أن خيرنا المادى والروحى أفراداً وجماعات متوقف على نمو الإخاء بين البشر وحب بعضهم لبعض ، وهذا الإدراك لم يعبر عنه السيد المسيح وحده ، وإنما عبر عنه كذلك أعيان الإنسانية وصفوة حكمائها فى العصور الغابرة ، وقد دعا إليه ونادى به أسمى رجال عرفتهم الإنسانية فى كل عصر من عصورها التاريخية . والخطأ الجسيم الذى تورط فيه الأثرياء وأفراد الطبقة العليا منذ عهد إحياء العلوم هو أنهم عملوا على تشجيع الفن الذى يرمى إلى المتعة وطلب اللذة بدلا من الفن الدينى ، ويضرب تولستوى مثلا للفن الصالح لعصرنا رواية اللصوص للشاعر الألمانى شيلر ورواية البؤساء لڤيكتور هيجو ورواية نشيد الميلاد لديكنز ورواية كوخ

العم توما وروايات دستويفسكى ورواية آدم بيد لجورج إليوت وروايات جوجول وبوشكين وبعض قصص موباسّان،وتأبى له صراحته وإخلاصه لفكرته إلا أن يلحق أكثر رواياته بالفن الردىء الذى ينهى عنه ولا يستثنى منها سوى قصة « أسير القوقاز » وقصة « الله يرى الحق » .

° ° °

وقد تناول تولستوى مشكلة النقد الجمالى باعتباره أخلاقيًّا ، وكانت هذه وجهة نظره فى أكثر أمور الحياة والأدب والفن ، فقوة الفن عنده راجعة إلى قدرته على العدوى ، وقيمته متوقفة على العواطف الدينية التى ينقلها . وتولستوى كما هو واضح من أنصار النظرية الذاتية فى الفن ؛ فقوة العمل الفنى متوقفة على قوة تأثيره فى الشخص الذى يتلقى هذا التأثير وقد أسرف تولستوى فى اعتقاده أن العمل الفنى الصادق يستطيع جميع الناس إدراك قيمته والتأثر به . وغير خاف أن بعض الناس فى حاجة إلى شىء من الثقافة الفنية لتقدير طرائف الفن وبدائعه ، كما أنه يبالغ فى تقليل قيمة النقــاد ، فى حين أن النقاد الحقيقيين بسعة ثقافتهم ورفاهة حسهم يستطيعون أن يكونوا خير المرشدين إلى تعرّف مواطن الإجادة ونواحى القوة والجمال فى الآثار الفنية ، على أن آراء تولستوى فى مجموعها بها من الملحوظات الدقيقة والتوجيهات الكاشفة ما يجعلها بوجه عام جديرة بالنظر والتقدير .





القيمة الفلسفية للقلق

بقلم الأستاذ محمد أحمد رمضان

كان كيركجورد يقول : « إن اللحظات العليا للوجود الإنساني هي اللحظات التي يكون فيها هذا الوجود مهدداً في كيانه الأصيل » ولعل أصحاب النفسيات القلقة ، والموشكين على الغرق ، والملحدين من أتباع الوجودية الحرة هم أول من يعلمون مدى ما في هذه الكلمة من صدق .

للقلق لحظات فريدة ربما لا توفرها أية تجربة أخرى لأننا نستحيل فيه إلى وجود خام محض ، وعندما يزداد هذا القلق في بعض اللحظات النادرة الخاطفة نعاني شعوراً تجريدياً رهيباً نخلع فيه ماهياتنا حتى أجسامنا أحياناً .

ولكن قبل أن نتحدث عن القلق من الوجهة الميتافيزيقية يجب علينا أولا إنصافاً للحقيقة أن نتحدث عنه من الناحية السيكولوجية ؛ فعلماء النفس ينظرون إلى القلق كحال نفسية دائمة منبعثة في الأصل من الصراع الحاد غير المتكافئ بين الذات السفلى (الحاجات والميول) والذات العليا ، أي بين النزعات النفسية والشروط الاجتماعية وما يتبعها من حواجز . وعلم النفس في هذه الحال يقول عن المصاب بهذا الصراع إنه منحرف نفسياً ، كما ينظر إلى القلق كشعور مرضي غير سوي في نتائجه الفكرية ؛ وعلى هذا الأساس أخذ بعض المفكرين على « هيدجر » أنه أقام مذهباً ميتافيزيقياً كاملاً على أساس شعور مرضي نادر .

وهذا الرأي مردود من حيث إنه لا عيب في نتيجة لا أصل إليها إلا بوسيلة نادرة غير طبيعية : فهناك نقاط كثيرة لا تنبهنا إليها سوى التجارب (العنيفة) ، فالكشف عند الصوفية (أي التجلي الإلهي) لا تقدمه سوى التجارب والرياضات الروحية التي ينظر إليها علم النفس على أنها سلوك غير سوي . وهذا المثال نجد له مبرراً في الحالات التي يذكرها علم النفس للاستشهاد على صحة نظرياته ، ومثال ذلك أن الإنسان في حاله الطبيعية ربما لا يستطيع أن يقفز أكثر من متر واحد ، ومع ذلك فعندما تشب النار في منزله أو يكاد ينهار عليه السقف نجده يقفز أحيانا من الهلع فوق جدار ارتفاعه ثلاثة أمتار .

ولا يختلف هذا الهلع في إمكانياته التي تجعلنا نقفز أكثر مما نستطيع ، عن القلق الذي يجعلنا نقفز قفزة ميتافيزيقية لا نستطيع أن نصل إليها في حالاتنا العادية السوية .

معنى ذلك أن القيمة الميتافيزيقية للقلق لا تتحطم ، باعتباره المنبه الوحيد الذي يدق فوق رءوسنا في الليل لكي يوقظنا من سباتنا الوجودي العميق الذي يقودنا إليه انهماكنا الدائم في واجباتنا اليومية .

يضاف إلى ذلك أن القلق — كما يرى هيدجر — ليس مفهوماً عقلياً أو تصوراً ذهنياً لهاجمه الفلاسفة ، بل هو شعور حي وعاطفة وجودية لا عقلية .

والآن .. ما الطريقة التي يستعملها القلق في ظهوره إلى ساحة الشعور ..؟

إن القلق لا يمكن أن يتسرب إلى حياة الرجل الذي يعيش في ذاته en soi والذي يتخذ اختياره صورة آلية غير مستمدة من وجوده الأصيل ؛ أما إذا

تعرض لعدة تجارب عنيفة هزّت وجوده فإنها ستلعب دورها الميتافيزيقي فيما بعد إلى تنبيه خوفه من تكرار الوقوع فى هذا الخطأ ؛ وهو لهذا يتردد قبل كل فعل لأنه حين ذاك يشعر بأن عليه أن يتحمل مسئولية الخطأ بنفسه ما دام اختياره غير (جاهز) اجتماعياً ..

هذا الخوف من الوقوع فى خطأ هو قوام القلق ، وهو — كما يقول سارتر — صادرٌ من إعطاء الذّات نفسها وعداً ، وخوفها فى الوقت نفسه ألاّ تستطيع الوفاء به فى المستقبل ، وهذا القلق أو الخوف من الخطأ قد تهدأ حِدّته لحظات ، ولكنه سرعان ما يعود بمجرد أن أتصور أننى ارتكبت خطأ مهما كان بسيطاً .

وليس من الضرورى أن يحدث الشعور بالخطأ بعد حدوث الفعل دائماً : صحيحٌ أننى قد أشعر به إذا صممت وفعلت ما صممت عليه بصورة خاطئة دون قصد ، وهذا هو الندم ، ولكنّ هناك نوعين آخرين من الشعور بالخطأ ، وهو أن أصمم ولا أفعل ما صممت عليه ، وهذا هو القلق من الماضى ، أو أن أكون لم أصمم ولم أختر بعد ، وهذا هو القلق الأصيل لأنه القلق من المستقبل .. من الحرية .. من ذلك اللامتناهى الذى يقف أمام ذاتى المتناهية ويعلو عليها بقامته الرهيبة ، ويجعلها تغرق فى الذهول أمامه .

وقبل أن نتعمق فى هذا البحث نود أن نشير إلى الفرق الأصيل بين الخوف والقلق : فالخوف له ارتباط بموضوع محدد لاحتمال فيه من الوجهة العامة ، أما القلق فهو ناشئ من عدم وجود موضوع محدد .

وقد يختلط القلق والخوف فى أحيان كثيرة : فالجندى الذى يخاف الموت فى ساحة المعركة لا يعرف معنى القلق إلا إذا (خشى) أن يخاف المعركة . وهنا يكون القلق خوفاً أمام الذات لا أمام الأشياء .

ولكن هناك مواقف أخرى يبرز فيها القلق صافياً لا يسبقه ولا يعقبه خوف ، وإذا كان هناك خوف فإنما هو من لا شىء أو خوف من الداخل أى من النفس وفقدانها دون سبب معين : فأنا حين أنظر إلى الشارع من شرفة منزلى بالدور الثامن أصاب بالدُّوَار ، والقلق والخوف من احتمال السقوط دون أى سبب سوى ما أفترضه أنا : كأن يختلّ توازنى ، أو أن يدفعنى صديقى مازحاً من الوراء ، أو أن ينهار حاجز الشرفة الذى أتكئ عليه . وكلّ هذه الافتراضات والاحتمالات لا يمكن أن يزيلها أىُّ عامل خارجى ؛ فأنا وحدى منبع وجودها ، وبيدى وحدى إزالتها ..

وهناك نقطة أخرى هامة ، وهى أنه قد يبدو أن هناك تعارضاً بين القلق والسأم بحيث يستحيل اجتماعهما فى تجربة : فالقلق توقُّعٌ وترقُّب لشىء مجهول مع الخوف منه فى الوقت نفسه ،أما السأم فهو رفضٌ للوجود كله ولمافيه من عبث ، وهوأيضاً مللٌ من الانتظار الذى لا فائدة منه على رصيف الوجود المقفر .

ومع هذا فبالرغم من تعارض هذين الشعورين الظاهرين فإنهما يجتمعان معاً فى موقف واحد ؛ لأنهما يمثلان خوف الذات من السقوط من ناحية واندفاعها بقوة نحو ما تخشاه ، من ناحية أخرى .

وبعد هذا العرض لعلاقة الخوف بالقلق ، والسأم بالقلق ، نستطيع أن نحدِّد طبيعة تجربة القلق تحديداً يمكننا من دراسة قيمته الميتافيزيقية ، وسنرى أن القلق له تأثيره لا فى الميدان الأنطولوجى (١) فحسب بل فى الميدان الأبستمولوجى (٢) والميدان الأكسيولوجى (٣) أيضاً .

---

(١) الأنطولوجيا Onthology مبحث « الوجود » فى الفلسفة ، أى دراسة الوجود من حيث هو وجود .

(٢) الإبستمولوجيا Epistimology أو مبحث « المعرفة » أى حدود المعرفة البشرية .

(٣) الأكسيولوجيا Oxiology أو مبحث « القيم » كالحق والخير والجمال .

إذا كانت الحرية هى قوام الشعور فإن الشعور (كما يقول هوسرل) هو شعور بشىء ، وهذا الشىء هو الحرية ، وما القلق سوى الصورة التى يتخذها هذا الشعور بالحرية الذى هو صميم وجودنا الإنسانى .

وإننا حين نتحدث عن الوجود إنما نعنى به الوجود الإنسانى قبل كل شىء لأن وجودنا الإنسانى من ثَم هو أساس الوجود العام .

والقلق ناشئ من (وجودنا) فى هذا العالم ، ومن خلال الإمكانيات اللامتناهية التى تصادفنى فى كل موقف أشعر فيه بالوجود ككلّ ، وأشعر فى الوقت نفسه بالقلق من هذا الوجود اللامتحدد .

أسمع جرس الباب وهو يدقّ دون أن أكون فى انتظار أحد ، وهنا ينشب القلق أظافره الحادّة فى صدرى ؛ لأننى أشعر أننى أقف عاجزاً أمام الاحتمالات اللامتناهية التى تهددنى من الناحية الأخرى من الباب ؛ فأنا لا أعلم من يكون هذا الذى يدق الباب : هل هو خليل أو إسحاق أو سعاد ، أو ليس هناك أحد ، بل هو مجرد خلل فى الأسلاك ، أو صوت جرس من الشقة المقابلة ؟

وعندما أفتح الباب أصاب بالدوار للحظة خاطفة ؛ لأننى بهذا إنما أفتح باب الوجود على آخره ، وسرعان ما يزول القلق عندما أعرف من الطارق حتى لو كان لصًّا يحمل مسدساً فى يده ؛ لأنه فى هذه الحال ينقلب القلق إلى خوف فحسب .

هذا المثال يوضح لنا القلق عندما نكون فى موقف سلبىّ منفعل أمام الوجود الخارجى أى عندما تكون الاحتمالات اللامتناهية لا اختيار لنا فيها ، ولكن القضية تصبح أعمق من ذلك عندما يكون علىّ أن أختار وأقوم بدور إيجابى : ومثال ذلك أننى أشعر دائماً عند استيقاظى فى الصباح بقلق واضح لا يزول إلا فى المساء . وتفسير ذلك أن فى الصباح رمزاً لا شعوريًّا لبداية نهار حافل بالعمل والاختيار والمسئولية . وكلما اقتربت ظلال المساء قلّ ما يجب علىّ أن أفعله ، واقتربت ساعة النوم التى أنال فيها كلّ ما أريده دون التزام ..

والذى لا شك فيه أنه لولا شعورى بأن مسئوليتى آتية من حريتى العزلاء ما كان هناك قلق ؛ فما دامت حريتى تعبر عن وجودى الصميم فلن يستطيع أحد أن يختار عنى أولى ؛ ولهذا فلن أستطيع التخلص من شعورى بالقلق .

ولا يعنى هذا بالطبع أن القلق دليل على الحرية الإنسانية ، بل يعنى فحسب أن هناك شعوراً خاصًّا بالحرية هو القلق ، وهذا القلق هو الذى يضع الإنسان وجهاً لوجه أمام حريته . أى مسئوليته ، ويحدد من ثَمّ موقفه من الوجود اللامتناهى نفسه ..

أقف أمام الراديو وأمسك مفتاح المؤشّر باحثاً عن بعض الموسيقى ، ولكننى أعلم أننى فى اللحظة التى أوشك أن أستقرّ فيها على محطة واحدة لن أستطيع سماع مئات المحطات الأخرى ، وهنا يبدو القلق ويظهر الوجود فى امتلائه الرهيب اللامتناهى ، ولكنه يجب على أن أختار ما دام قد كُتب علىّ أن أعيش حرًّا . وعند الاختيار أشعر بالدوار ، وأحس بأن جميع المحطات قد تسللت من أصابعى دفعة واحدة ، فأودّ لو أمسكها كلها وأسمع أصواتها جميعاً ..

وأنا إذا أردت تجنب القلق ، يكفى أن أعتبر البواعث النفسية الداخلية مقيدة لسلوكى بحيث أشعر أننى يجب أن أستقرّ على محطة واحدة معينة يريد والدى سماعها مثلاً ، وهذا يتطلب منى أولاً أن أشعر بالجبرية عامة وبالجبرية النفسية خاصة . وسنتحدث بالتفصيل عن مدى صحة العلاقة بين الجبرية والشعور بالقلق فى نهاية هذا البحث ..

أعود فأقول إنني عندما أشاهد ذلك العدد اللامتناهي من الاحتمالات أو الإمكانيات قبل الاختيار أنظر إليها كأنها تعبر عن إمكانيتي أنا Mon possible ، وهنا أحتمي بالتفكير ، ولكن هذا لا يقدم لي سوى مستقبل غير متعين ؛ وهكذا أظل أعيش في المستقبل ، وتصبح الصلة قوية بين حاضري ومستقبلي . ومن خلال هذه الصلة ينزلق العدم تحت وجودي عندما أحاول أن أكون ذلك الذي سأصبح عليه فوق قاعدة اللاوجود .

* * *

كل هذه الأمثلة السابقة تمثل القلق أمام المستقبل ، ولكن هناك القلق أمام الماضي ، وهو يتمثل في لاعب القمار الذي عاهد نفسه مخلصاً على التوقف عن اللعب ، ولكنْ سرعان ما يذوب تصميمه بمجرد أن يرى المائدة الخضراء ، وهنا يثور في نفسه صراع داخليّ عنيف من القلق ينتهي دائماً بانهزامه . وهذا ما نستطيع أن نشاهده بوضوح ودقة في رسائل دوستويفسكي وفي قصته (المقامر) المستمدة من حياته الشخصية : فاللاعب يقترب من المائدة كي يستغيث منها وبها ، وما يجعله يغرق في القلق هو عدم جدوى تصميمه السابق على ترك اللعب ، وخوفه على ذاته التي كانت وأصدرت هذا التصميم ، وهنا يفصله العدم عن ذاته وماهيته بمجرد أن ينساق إلى جبرية الفعل ، ويصبح هذا الفعل مجرد ذكرى لفكرة أو عاطفة .

وإذا أراد هذا المقامر أن يستأنف وجوده فعليه أن يُخلَق حرًّا مرة أخرى من لاشيء .

وهكذا ينشأ القلق عندما ينفصل الشعور عن ماهيته بالعدم ، وعن مستقبله بالحرية التي تبدو لنا في هذا اللاشيء الذي يفصل بين بواعث الأفعال والأفعال نفسها . ونحن لا نستطيع وصف هذا الشيء لأنه غير موجود بالرغم عن أنني أحس به أحياناً بلا اختيار ولا فعل ، عندما أكابد الشعور بأن وجودي آيل للسقوط في كل لحظة وكأنه برج (بيزا) في نظر رجل عاميّ ساذج يزوره للمرة الأولى .

على هذا القماش من العدم يُطَرَّزُ وجودنا ، وبفضل هذا القلق تكتسب حياتنا اليومية وجوداً جديداً عميقاً . وكما يستيقظ المرء فجأة من النوم عندما يحلم أن قدميه قد زلتا من قمة الجبل وأنه على وشك أن يتحطم فوق صخور الهاوية ، كذلك يوقظنا القلق من سباتنا الوجودي العميق ونعاني صحوة دائمة مؤلمة ، ولكنها والحق يقال رائعة في خصوبتها .

الحـرية والقيم

من خلال الفراغ الرهيب الذي أشعر به عندما يختلط القلق في حياتي والسأم ، أشعر بالوحدة القارسة التي تجعلني أحس بمسئوليتي عن نفسي وعن الآخرين ، بل أقسى من ذلك أنها تجعلني أشعر بأنني يجب أن أبني قيم حياتي كلها في كل لحظة من جديد ومن لا شيء . وهذا ما يعبر عنه سارتر بقوله :

"Ma Liberté s'angoisse d'être le fondement sans fondement des valeurs"

والسرّ في هذا أننا قبل كل فعل نشعر بأننا نشرع لأنفسنا وللآخرين ، ونضع مثال الإنسان بذواتنا ، ولو كانت أمام حريتنا نماذج جاهزة للفعل ومعايير ثابتة للحق ما كان اختيارنا مثاراً للقلق .

صحيح أنني أجد نفسي بمجرد أن أظهر في هذا العالم في مجتمع مليء بالقيم ، وصحيح أن إدراك القيم التي أصوّرها أنا ظاهرة لاحقة للتجربة كأنها اللافتات التي أجدها في حديقة عامة لتحذرني السير على الحشائش أو قطف الزهور ، ولكن كل هذه القيم لا تعبّر عن إمكانيتي الخاصة Mon possible .

معنى هذا أن القلق الأخلاقي مناف تماماً لأخلاقنا اليومية ، لأن هذا القلق لا يصدر إلا عندما أنظر إلى

نفسى من خلال علاقتى الأصيلة بالقيم . وليس هناك ما يبرر لى اختيار هذه أو تلك من القيم (الجاهزة) لمجرد أنها موجودة فعلا ؛ فالواقع أن كل قيمة تبنى قوام مثالها على وجودها وبقائها الفعلى تكفُّ عن كونها قيمة تتفق مع طبيعة الإرادة الإنسانية : فالقيم تستمد وجودها الفعلى من الحاجة إليها ، ولا تستمدُّ الحاجة إليها من وجودها .

والخلاصة أن الحـرية هى أساس بناء القيم الإنسانية ، وكثيراً ما أشار فلاسفة الأخلاق إلى أن حرية الفعل أساس الأخلاق .

فأنا حين أتوقف فجأة عندما أرى أمامى اللافتة التى تحذرنى السير على الحشائش ، أكتشف نفسى وحيداً أمام الوجود الذى ينتظر فعلى واختيارى ، وتتساقط الحواجز اليومية كلها أمام شعورى بحريتى وبأننى أدعم القيم فى هذا العالم بمجرد أن أسأل نفسى : هل تجنُّب السير على الحشائش يعبر عن إمكانيتى أنا . . ؟

القلق والمعرفة

ونعنى بالمعرفة هنا معرفة المطلق أولاً ، أى المعرفة الميتافيزيقيـة ، بالرغم من أن القلق له أهميته ودوره الكبير فى الميدان الجمالى والعلمى وفى ميدان الإبداع عموماً بفضل تلك الحساسية الكونية الشديدة التى تجعلنا نبدأ بالنظر إلى الأشياء من جديد .

ويتحدث سارتر فى (الوجود والعدم) فى فصل (التعالى) La Transcendance عن المعرفة ويصفها بأنها ليست سوى حضور الوجود أمام الوجود لذاته Le Pour Soi ، كما أن الموجود لذاته هو ذلك اللاشىء الذى يتحقق عليه هذا الحضور ، أى أن الانبثاق المطلق للموجود فى ذاته وسط الوجود وما وراء الوجود وهو ما يسمى بالمعرفة .

ونحن نعلم أن (الموجود فى ذاته) En Soi موضوع متماسك متطابق مع ذاته وليس فيه مجال للتشقق أو الفراغ ؛ أما الموجود لذاته الذى يظل دائماً ما هو ليس عليه ، ويعانى القلق الحاد ، فتجده يفرُّ من ذاته فى كل لحظة ليحاول التمتع بذلك الوجود المطلق الذى يسعى إليه دائماً ، وهذا ما يدفع سارتر إلى القول بأنه لاوجود إلا للموجود فى ذاته ، وأنه ليس هناك (وجود) إلا لأننى أنا سلب هذا الوجود ، وما مهمة مقولات الزمانية والمكانية والعالمية وغيرها سوى تفسير هذا اللاوجود أو السلب الذى أتألف منه .

والنتيجة المنطقية لهذا الكلام هو أن العالم إنسانى ، وأن دور القلق هنا هو فى أنه يجعلنى أشعر بهذا العالم فى كل مكان وأنه حيالى ومن حولى ويتكئ علىَّ ، على حين أظل أنا أبداً أنتقل من وجود إلى وجود . وفى خلال ذلك كله أنظر حولى ، فأرى مثلا هذه « الطاولة » التى أمامى وأنظر إليها على أنها من الوجود ولا شىء غير ذلك ، ولكننى عندما أهمّ بإدراك هذا الوجود لا أجد سوى نفسى ..

وعلى ضوء هذا نستطيع أن نفهم قول سارتر :
Le sens même de la connaissance est ce qu'il n'est pas, et n'est pas ce qu'il est.
معنى ذلك أن هناك حقيقة للمعرفة ، ولكن هذه المعرفة تظل إنسانية بحتة ، وبالقلق وحده نستطيع أن نشعر بموضوع هذه المعرفة ، ألا وهو المطلق أو الوجود الخام ، ومع ذلك فلكى أعرف هذا الوجود كما هو يجب أولا أن أكون هذا الوجود ..

وهكذا أظلّ أعيش فى حسرة دائمة على هذه الفاكهة المحرّمة التى تتدلى أمامى ، وكُتب علىّ ألا أنالها وألا أستطيع إغماض عينى عنها ، ويكفى أن ننظر إلى حياة المتصوفين المسلمين القدماء ــ كما يصفها (نيكلسون) ــ وما كان فيها من شك وقلق وعذاب ساحق لكى ندرك الدور الذى يلعبه القلق فى حياة الذين يريدون انكشاف المطلق لهم .

لهذا فلا عجب أن نجد القلق (بدعة) شائعة فى كتابات الأدباء الوجوديين ؛ نظراً لأن الأدب الوجودى أدق ميتافيزيقى قبل كل شيء . ومع ذلك فنحن لن نستغل هذه المناسبة لكى ننتقل من ميدان المعرفة عموماً إلى ميدان الإبداع النفسى خصوصاً ، ونجازف بالقول بأن القلق هو بذرة الإبداع عند معظم رجال الفن والعلم والفلسفة . ونحن نقول هذا لأن هذه القضية قد طال خلاف المفكرين حولها من ناحية ، ولأنها خارجة عن نطاق الميتافيزياء من ناحية أخرى ، ولأننا لا نريد من ناحية ثالثة أن نجعل من القلق (علة أولى) أو مفتاحاً يفتح جميع الأقفال التى أمامنا .

لماذا يندر القلق ؟

مع أن القلق هو نسيج الوجود الإنسانى بحيث يكون من المفروض أن نراه حالاً عامة ظاهرة بين جميع أفراد الإنسان فإننا مع ذلك نجده نادراً بين الناس ، فما السرّ فى ذلك ..؟

يقول هيدجر : إن القلق نادر ؛ لأننا ننفيه عن أنفسنا فى معظم الأحيان بالتعود اليومى وخاصة حين نكون مشغولين بموجودات جزئية .

فأنا حين أستقل سيارة تصعد بى جبال لبنـــان وأرى الهاوية مباشرة على بعد نصف متر من الطريق العام ، أشعر بالفزع والدوار إذا كانت هذه هى تجربتى الأولى على هذا الطريق ، ولكننى عندما أركب على هذا الطريق فى المرة العاشرة أحس بالقلق قد زال ، وكأننى أخدع نفسى بالظن بأن الخطر قد تلاشى ..!

ومع ذلك فقد يعود هذا القلق مرة أخرى حتى عندما أعتاد السير تماماً على هذا الطريق ، وذلك حين أنتفض فجأة وأتذكر أننى قد اعتدت هذا الخطر ، وفجأة يبرز القلق واضحاً لأننى (أخاف) أن يجعلنى هذا الاعتياد لا أعود أخاف الخطر على هذا الطريق ، بحيث أحس أننى أهملت فى مراقبة نفسى والانتباه إليها بحذر كما لو كنت على وشك الموت وأنا نائم فى السرير ..

وسبب ثان لندرة هذا القلق وهو أننا نتصرف فى معظم الأوقات قبل أن نقدر إمكانياتنا الخاصة ، أى قبل أن ننظر إلى إمكانيات الوجود من خلال إمكانياتنا نحن ، إلا عندما نقع فى مأزق حرج .. وهناك فقط نشعر بالقلق وفداحة المسئولية ما دام مصير حياتنا سيتحدد ولو جزئياً بناء على ما سنفعله ..

ثم إن من طبيعة القلق باعتباره بذرة للعدم أن يصرفنا نحو الوجود ؛ فالقلق يشير إلىّ دائماً ويهتف فى وجهى : اهربْ منى إذا أردت ألا تسقط من جبال لبنان إلى الهاوية . وهكذا أهرب ، وخاصة إذا كان هذا الشعور مؤلماً عميق الجذور ، ونود أن نتخلص منه بأى ثمن .

والواقع أن جميع أنواع سلوكنا الأصيل والمباشر immédiat أمام القلق تبدو كأنها نوع من الهرب ، وما الجبرية السيكولوجية نفسها — قبل أن تكون مفهوماً نظرياً — سوى طريقة من هذه الطرق التى نتخذها وسيلة للتبرير والاعتذار ؛ فهى سلوك مناقض تماماً للقلق ، لأنها تنظر إلينا كأن لنا روابط الماضى بالحاضر والحاضر بالمستقبل ، ثم تحاول تخلصنا من قبضة القلق بأن تقيدنا بالوضعية المطلقة للوجود فى ذاته .

ولكن هذه الجبرية لا تستطيع أن تفعل شيئاً أمام شهادة الحرية الداخلية التى تظهر فى القلق ، ما دام علماء النفس لا يحاولون بناء قضيتهم على أساس الملاحظة الداخلية ، بل على أساس الفرضية التى تقول بجبرية اللاشعور وبأن الشعور بالحرية صادر من جهلنا بهذه الجبرية .

والواقع أن الحرية لا تجهل هذه الجبرية ، ولكنها تتجاهلها ، وتحاول التغلب عليها دائماً ، ولولا خوفى

من الفشل فى الحصول على حريتى من مخالب هذه الجبرية ما كان هناك أىّ داعٍ للشعور بالقلق .

ومع ذلك فنحن نحاول إخفاء هذه الحرية عندما نحاول تقنيع القلق بطريقة أخرى عندما ننظر إلى إمكانيتنا الخاصة ، لا باعتبارها قائمة على حرية محضة عادمة ، بل باعتبارها وليدة موضوع سابق هو « الأنا Le Moi » . هذا الأنا الذى يبدو لنا كأنه شخص الآخرين L'autrui ، والذى يجعله برجسون والد جميع أفعالنا بحيث تتخذ خصائصه وصفاته ، كما يرث الأبناء صفات آبائهم تماماً .

ولإيضاح هذا أستشهد بمثال من حياتى اليومية : أجلس أحياناً لكتابة قصة ، وفى خلال ذلك أحس بالقلق لضرورة اختيارى اتجاه حوادث القصة وشخصيات أبطالها فى كل سطر ، ويصل القلق إلى القمة عندما أشرف على الخاتمة ، كما تصل الأم إلى قمة آلامها قبل الولادة . وعندما تنتهى القصة ويخرج الوليد إلى النور حاملا كل خصائص تفكيرى وميولى النفسية وصفاتى وطابع حياتى عموماً ، تنطلق زفرة ارتياح طويلة منى ويختفى القلق فجأة كالشبح : فقد تحول هذا الجزء من نفسى إلى شخص الآخرين .

من هذا المثال نرى كيف ساهم (برجسون) فى تقنيع القلق دون قصد ، وذلك بجعلنا ندرك أنفسنا من الخارج كأننا أشياء أو آخرون ، ومعنى ذلك أن ما اعتاد الناس على تسميته بالحدس الأوّلى المباشر للحرية أمر لا وجود له ، لأنه وسيلة مدبرة لإخفاء القلق الذى هو المعطى المباشر الحقيقى لحريتنا .

ولكن هل نستطيع حقًّا بكل هذه الوسائل أن نقضى على القلق ؟ نحن قد ننجح فى تخديره موْقتاً ، ولكننا لا نستطيع التخلص منه أبداً لأننا نحن القلق ، فنحن قد نستطيع إخفاء شىء خارجى عنا لأنه مستقل عنا ولأننا نستطيع أن نشيح بوجوهنا عنه ، ولكنى لا أستطيع أن أتجنب النظر إلى موجود إذا كنت أنا ذاك الموجود الذى لا أريد أن أراه ، ومثل ذلك أننى إذا أردت أن أمتنع عن التفكير فلا بد لى من التفكير فى ذلك طوال الوقت ، أى أن القلق مشاهدة مقصودة للقلق لا يجدى معها قناع .

هكذا تنكشف لنا مأساة حياتنا كما عبر عنها أحد الشعراء بقوله : ليس المؤلم أن أسقط من الجبل إلى قرارة الهاوية ، ولكن المؤلم حقًّا هو أن أظل أسقط.. وأسقط .. فلا أعود إلى حيث كنت ، ولا أصل إلى قاع الهاوية أبداً ...

مراجع عامة :

١ – جان بول سارتر : الوجود والعدم
J. P. Sartre: L'être et le néant.

٢ – مارتن هيدجر : الزمان والكينونة
M. Heidegger: Time and Being.

٣ – زكريا إبراهيم : الفلسفة الوجودية (سلسلة اقرأ عدد ١٦١)



أدب الشباب بين الخطف والأصالة

بقلم الدكتور محمد مندور

اتهم الدكتور طه حسين شباب الأدب أكثر من مرة بالخطف ، فإلى أى حد يصدق عليهم هذا الوصف ؟ وما مدلوله على وجه التحديد ؟ وما سمات الحركة الأدبية بين صفوف الأدباء الشبان فى الأيام المعاصرة ؟

لقد أتاحت لى الظروف أن أتابع عن كثب إنتاج الشبان فى السنوات الأخيرة : ففى كل عام أقبل مغتبطاً أن أشترك فى لجان التحكيم التى تؤلفها جمعية الأدباء المصريين لمسابقة القصة القصيرة ، وفى أكثر من عام اشتركت فى لجنة التحكيم التى تؤلفها إدارة الثقافة بوزارة التربية والتعليم للفصل فى الجوائز المالية التى تقدمها للشبان ، وفى الأشهر الأخيرة أخذت أقوم بالنظر فى بريد الشعر الذى يصل إلى البرنامج الثانى بالإذاعة لأقوم بنقده وتوجيهه على موجات الأثير ، فضلا عن اشتراكى المستمر فى حركة النقد فى الندوات وفى الصحف والمجلات واللجان ومعاهد التعليم والجامعات ؛ ولذلك أعتقد أنه قد تجمعت لدى من الخبرة والمعرفة ما يسمح بإلقاء بعض الضوء على هذه القضية الخطيرة .

فإذا كان المقصود بالخطف هو السرعة فى الإنتاج وعدم الصبر على التجربة حتى تنضج وتتضح قسماتها وتستحصد أداتها عند الشبان فهذا حق فى كثير من الأحيان ، ولكنه لا يكفى أن نسجل هذه الظاهرة وأن نتخذها وسيلة لتثبيط الهمم أو إلقاء اليأس فى نفوس الشبان ، بل يجب أن نبحث عن تفسير لها وعن طريقة لتلافيها .

والذى لا شك فيه أن مرحلة الانتقال الثورى التى نمر بها اليوم قد أحدثت فى النفوس شيئاً كثيراً من القلق وعدم الاستقرار ومن ثم من الإجهاد العصبى الذى يحول دون التأنى والصبر والمثابرة ، كما يحول دون القراءة الجادة المستمرة ؛ ولذلك نرى شباب الأدباء يحصدون قمحهم عشباً دون أن يصبروا عليه حتى ينضج ، وتستوى سنابله ، كما أنهم لا يجدون فى أنفسهم القدرة على مواصلة القراءة الجادة ، فيستعيضون عنها أحياناً بالخطف على نحو ما لاحظت فى قصة شعرية حوارية أرسلها أحد طلبة كلية الحقوق بجامعة القاهرة ، وفيها يصور جريمة بشعة يظن أنها من نتائج الفلسفة الوجودية التى أخذت تنتشر فى بلادنا فى زعمه ، وهى جريمة اعتداء أب على عرض ابنته بعد تغزل طويل بجمالها وفتنة جسمها ، وهى مستلقية على الفراش ، وهذه ظاهرة محزنة ؛ فنحن لا نطالب شبابنا وطلبة جامعاتنا أن يدرسوا جميع مذاهب الفكر ، وأن يلموا بحقائقها ، ولكننا نطالبهم على الأقل بالمنهج الجامعى والنظام العقلى الذى يعصم كل شاب مثقف من أن يهرف بما لا يعلم وألا يبلغ به الخبل حد نسبة مثل هذه الجريمة البشعة إلى أى مذهب من مذاهب الفكر القديمة أو الحديثة ؛ لأن فى هذا أكبر افتئات على الفكر البشرى غير المريض فى أى اتجاه يسلكه .

ولكن تهمة الخطف على هذا النحو المزرى تعتبر ظالمة إذا أطلقناها على جميع الشبان : فمن بين مئات أو آلاف الشبان الذين يهوون الأدب ويحاولون المساهمة فيه لن نعدم العثور بينهم على براعم تبشر بالنبوغ عندما يكتمل نضجها ، وتستوى ثمارها .

ولقد أحسست بوجود هذه البراعم فعلاً في مجال الشعر أكثر منه في مجالات أخرى ، وربما كان ذلك لأن المواهب الشعرية يغلب أن يكون ظهورها مبكراً على حين يغلب ألا يجود الإنتاج القصصي إلا في سن النضج ، فضلا عن أن النفوس الشاعرة الحساسة هي التي تسبق عادة إلى التأثر بما يطرأ على المُثُل العليا للمجتمع من تطوُّر وبما يعتمل في ضمير المجتمع من إرهاصات المستقبل . وقد اتضحت لي هذه الحقيقة بجلاء من قصيدتين وردتا في بريد الشعر من شاعرين شابين :

أما القصيدة الأولى فللشاب شوقي خميس الطالب بقسم النقد والبحوث الفنيـة بالمعهد العـالي للفنون المسرحية ، وقد أحسست بمجرد تلاوتها أنه يصور فيها الوجه الجديد لحياتنا ، ويضعه إلى جوار وجه قديم صوَّره بنوع خاص الشاعر نزار قباني على نحو ما يطالعنا في ديوانه « قصائد من نزار قباني » وقد سمى شوقي خميس قصيدته باسم « وجهان » إشارة إلى الوجه الجديد والوجه القديم .

وشوقي خميس لم يفصح قط عن اسم الشاعر نزار قباني ومع ذلك لم ألبث أن تعرفته بمجرد قراءة المقطوعة الأولى من شعره حيث يقول :

وأفضتِ مآثرك الضخمهْ
ورسمت بريشتك الحرَّه
في الصدر صنوفاً مبتكره
لم ترحم فلتات العـروه
وشفاها تضنيها الحمـره
والساق العـارية البضَّـه
ورداء تذهله الفتنـــه
وحنيناً تسقيـه القسـوة
ونداء الأنثى الملتهبـــة
وسطور حاذقة الكلمـة
صادقة عطشى منسجمة

فهذه القصيـدة لم تلبث أن ذكَّرتني بوزنها وإيقاعها بقصيدة نزار المسماة « القصيدة الشريرة » ص ١٦٦ من ديوانه .

كما أن حديث الفتنة والصدور يكاد يكون من لوازم نزار في غزله الحسي المسرف في الجرأة على نحو ما نطالع في قصيدة مثل قصيدته « شمع » ص١٦٢ من ديوانه .

وإذا صح القول بأن شاعرنا الشاب يعارض في قصيدته هذه « نزار قباني » فشتّان بين هذا النوع من المعارضة والمعارضات التقليدية المعروفة التي لا يهدف الشعراء منها إلى غير إظهار القدرة والمهارة وإعادة التعبير عن المعاني نفسها أو معانٍ مشابهة بألفاظ وصور جديدة على حين أن شاعرنا الشاب يعبر في معارضته عن فلسفته الذاتية وفلسفة جيله الصاعد الذي لم يعد يرى في المرأة متعة حسية رخيصة ، بل يرى فيها إنساناً تفرح وتحزن،وتأمل وتألم مثله سواء بسواء،وتشارك في عزم وإخلاص في معركة الحياة فيقول :

يا شاعر أشواق المـرأة
هل تعرف أحزان المـرأة
من تحت متاهات الفتنـة
من خلف الأحلام الشرهة
دوّت صيحـــة
أنات تُعسٌ ملتهبـــة
فعرفت المـرأة والدمعة
والصــدر تمزقه الصرخة
ورداء لـونه الفقـر
وليال ضاعت في الغـربة
لم تعرف دفئاً أو لهفـة

ومع ذلك فشاعرنا الشاب مخلص لنفسه ولفنه فهو لا يخفي سحر شعر نزار بحواسه الشابة ، ولكنه

مع ذلك لا يريد أن ينساق وراء هذا السحر ، بل يقاومه ويرتدّ عنه بوعيه الجديد النامى الذى يرفض أن ينظر إلى المرأة تلك النظرة الحسية البالية مفضلًا عليها النظرة الإنسانية الجديدة فيقول :

أشعارك نار فى حسى
تختال بأصداء اللذة
أو تشعل فى النفس الرغبة
عارية سافرة ضحلة
قاتمة تصبغها الشهوة
إن تولد تفنى فى لحظة
لن أنسى صاحبتى الحره
من عاشت فى روحى ثوره
محرقة قلبى منفعلة
ملأى بأمان مرتقبة
من أجل ملايين النسوه
من أجل سلام ومحبه

ونحن نحمد لشاعرنا الشاب إخلاصه لنفسه ومشاعره وصدقه فى التعبير عنها هذا التعبير الحاسم الذى يدلنا على ما أشرنا إليه من قلق وتردّد بين الوجهين القديم والجديد لا يزال مسيطراً على نفوس شبابنا وإن كنا على يقين من أن التيار التقدمى الجديد هو الذى لا بد أن ينتصر فى النهاية .

وأما القصيدة الأخرى فقد أرسلها الشاعر الشاب إبراهيم عارف كبرة الطالب بقسم الفلسفة بآداب القاهرة ، وقد أوضح هو نفسه جدة الاتجاه الذى تصدر عنه وأصالته ، وأخبرنا أنه يعارض فيها قصيدة الطلاسم للشاعر المهجرى الكبير « إيليا أبو ماضى » فقال فى الخطاب المرافق لقصيدته :

« فى هذا العصر الذى نعيش فيه — عصر انتفاضة الشرق الخالد كى يُحيى أمجاد الإنسان ويصنع التاريخ ، ويبدع الحضارة وينطلق متزعماً تيار الحياة الصاعدة — تيار التدفق الأبدى للروح المنطلقة ، فى هذا العصر لم تعد تلائمنا « لاأدريه » إيليا أبوماضى » أو تتسق هى وطموحنا الحىّ فى إحراز انتصارات جديدة لبنى البشر ، أجل لم تعد تتلاءم هى وإيجابيتنا الجديدة وإيماننا الوليد » .

والقصيدة كما يتضح من هذا التقدم تدل على تحوُّل واضح فى عقلية جيلنا الصاعد الذى لم يعد يرضَى التفكير الميتافيزيقى ، بل يتجه نحو التفكير الوصفى الذى يتفق مع فلسفة ثورتنا التى لا تريد أن تفتت العزم وتبدّد الجهد بالشك ، بل تنظر إلى الحياة نظرة وصفية وتسلّم بحقيقتها ، وتثق بالإنسان وبوجوده وبقدرته على تقرير مصيره وبناء حياته .

ومثل هذا الشباب لا يمكن أن يتهموا بالخطف بل يجب التسليم لهم بالأصالة والزحف إلى الأمام ، وما أظن أحداً من شعراء الجيل الماضى كانت له مثل هذه الأصالة الفكرية النابعة من روح ثورتنا العاتية .

وإذا كانت هذه القصيدة السامقة الفكرة الحية الروح تحتاج إلى مزيد من التثقيف اللغوى والموسيقى فإن هذا النقص مما يرجى أن يستكمله الشاعر الشاب عندما تنضج ملكاته وتستقيم بين يديه أداة الشعر ، وإنه لمن الظلم أن نتجاهل مثل هذه المواهب أو أن نضنّ عليها بالتشجيع مع أنها لاتزال فى أول الشوط ، وما ينبغى أن يكون الحكم على المواهب إلا عند نهايته ؛ ومع ذلك فمن منا لا يهتز وجدانه لنغمات شاعرنا الشاب ونبرات روحه عندما يقول :

« أنا آمنت بإنسانى فى عمق الصراع
حاملا رأسى على كفى أهوى الاندلاع
فى كفاح أبدىّ دائم دون انقطاع
يشمل التاريخ والأكوان فى كل البقاع »

* * *

ونخلص من استعراض هاتين القصيدتين إلى أن روح شبابنا من الشعراء قد تجددت ، وأن العقلية العامة قد أخذت تتطور من التفكير الميتافيزيقى إلى

التفكير الوصفي الإيجابي وأن الأخلاق أخذت تعرض عن الاستهتار والخلاعة إلى الجد والرجولة ، ومثل هذه النفوس الشابة لاينبغي أن توصف بالخطف مادامت تغترف من وجدانها الحي الذي أخذت تغذيه ثورتنا بتلك التيارات الإنسانية الخيرة التي نرجو أن تنجح في تبديد التيارات العفنة التي كانت تتلف الضمائر والعقول .

وأما عن التسرع وعدم الصبر على إنضاج التجارب ، وأما ضآلة الثقافة الفكرية والفنية العامة ، فكل ذلك رهين كما قلنا بتخطى مرحلة الانتقال العنيف التي نجتازها اليوم إلى مرحلة الاستقرار وراحة الأعصاب اللتين لابد منهما لكي يستطيع شبابنا القراءة في اطمئنان دون أن يحسوا في مزاولتها المستمرة بمزيد من الإرهاق لأعصابهم المضناة ، ودون أن تحفزهم ضرورة العيش القاسية إلى حصد قمحهم عشباً كما سبق القول .

ومع ذلك وبالرغم من شدة الظروف العامة التي يعيش فيها اليوم شبابنا الناهضون فإننا لن نعدم أن نجد بين هذا الشباب من استطاع أن يحذق صناعة الشعر ، وأن يأخذ بناصية أداته التعبيرية لغة وموسيقى دون رضوخ لتقاليد الشعر العربي المتوارثة ، بل بإصرار على مبادئ الجمال الشعري الذي يفضلها اليوم شعراؤنا الشبان بالرغم عن تهديد الشيوخ لهم بالويل والثبور وعظائم الأمور .

وإني لأحس بحافز الضمير يدفعني إلى أن أقدم هنا قصيدة رائعة من هذا الشعر الجديد ، وقد جمعت هذه القصيدة بين روعة المضمون وجمال الصورة ، وهي قصيدة « الفارس والوردة » للشاعر الشاب رفعت حسين الطالب بكلية حقوق القاهرة .

لقد نادت مدرسة شكري والعقاد والمازني في أوائل هذا القرن بالتجديد في الشعر العربي ، وكان من بين مبادئ التجديد التي دعت لها مبدأ وحدة القصيدة بمعنى ألاتشتمل القصيدة على عدة موضوعات ينتقل فيها الشاعر من غزل إلى وصف إلى مديح ، بل طالبت أيضاً بالوحدة العضوية ، أي بتنظيم القصيدة التي تعالج موضوعاً واحداً تنظيماهندسياً له أول ووسط ونهاية ، ولكنها دعت في الوقت نفسه إلى أن يكون الشعر وجدانياً ، وفي هذه الدعوة الأخيرة ما يجعل البنـــاء الهندسي للقصيدة بالغ المشقة إن لم يكن مستحيلا : وذلك لأن شعر الوجدان لايمكن أن ينبني بعضه على بعض أو أن ينظم التنظيم الهندسي المطلوب ؛ إذ تتطاير شظايا الوجدان شظية وراء أخرى وفق تداع عاطفي لايخضع دائماً لمنطق العقل المنظم ، وإنما يستطاع البناء الهندسي للقصيدة إذا كانت القصيدة تقوم على قصة أو دراما قصيرة ؛ ولهذا يمكن القول بأن الشاعر الكبير « خليل مطران » ربما كان الشاعر الوحيد الذي استطاع في تلك الفترة أن يحققما سموه بالوحدة العضوية للقصيدة ؛ وذلك بفضل جنوحه إلى الشعر القصصي أو الدرامي في الكثير من قصائده المطولة مثل قصائد « الجنين الشهيد » « وفنجان قهوة » و « فتاة الجبل الأسود » و « نيرون » وغيرها .

وجاء جيلنا الجـــديد الذي يتهم كله اليوم بالخطف ، فاستجاب لتجارب الأجيال السابقة ووسع من فهمه لعلم الجمال الشعري ، وتغذى بروافد كثيرة من الآداب العالمية التي فتحت لنا ثورتنا التحررية مسالكها ، وإذا بهم يخرجون على الشعر الخطابي التقليدي بل على شعر الوجدان الذاتي الذي ازدهر في عصر جماعة أبولو إلى أنواع من الشعر الجديد الصادر عن وجدانهم الجماعي والذي يفضل أحياناً كثيرة أن يتخذ صورة القصص الدرامي ، ويفضل أحياناً كثيرة الرمز الموحي على التعبير السطحي المباشر .

وقد استتبع هذا التطور الخطير الواسع خروجاً على العروض العربي التقليدي حتى يصبح الشعر أكثر

مرونة وطواعية للصورة والمضمون الجديدين ، ولا يمكن أن يُتَّهَم من أحدثوا مثل هذا التطور الواسع بالخطف ، لأن إبداعهم هذا يشهد لهم بأصالة أكيدة وبخاصة إذا استطاعوا أن يحتفظوا للشعر بموسيقاه بالرغم عن الخروج على العروض التقليدى المتحجر ، وأن يحتفظوا له أيضاً بروحه وحرارته ، وأن يبتكروا له الصور والأخيلة الجميلة بالرغم عن تغير مضمونه وصورته .

وقصيدة « الفارس والوردة » لرفعت حسن التى أحرص على تقديمها هنا تعتبر من أجمل الأمثلة لهذا الشعر الجديد الذى أوضحت خصائصه :

ففى المقطوعة الأولى من هذه القصيدة يحدثنا الشاعر عن الوردة السمراء التى رمز بها للحبيبة أو لأى أمل آخر عزيز على نفسه ، ثم أخذ يوحى إلينا بالجو الذى تعيش فيه هذه الوردة السمراء ، وهو جو شعرى نافذ قد يكون عابساً ، ولكنه مع ذلك بالغ الجمال فقال :

الوردة السمراء فى منابت الصدف
وحيدة بمَهْمَه القفار فى الهجير
شريدة المصير
لا شىء غير الشوق والظلام والخطر
وقسوة القدر
وأدمع الغيوم فى سحائب السماء
وضيعة الرجا ، وهمسة الندى
تقص عن حكاية المصير والشعور
حكاية البشر

ثم ينتقل الشاعر إلى الحديث عن الطرف الآخر فى هذه المغامرة الروحية الرمزية السابحة فى جو الشعر ، فيصف فارسه كما وصف وردته السمراء . والفارس يتجاوب جوه وجو الوردة السمراء تمام التجاوب ، حتى ليبدو تكراراً للإيحاء بالجو نفسه ، ولكن الشاعر قد استطاع أن يغير من صوره وتعابيره ويبدع فيها حتى شغلنا عن التكرار ، وكأننا نعيش فى جوٍ جديد فقال :

يا فارساً يجوب فى الوديان والسهول
ويغزل الذبول
عباءة يخبُّ فى سوادها ملول
أشواقك الطويلة العذاب فى الدم
منابت الهجير
ولفحة السعير
بقلبك الشريد فى متاهة الزمن
مضيت لا تنى
صبَّارة وحيدة تعيش فى القفار
بكوخ الانتظار
تعبُّ من دموعها مرارة المرار
ولوعة الصقيع من نهاية النهار
تكفّن الأمل
تكفّن الضياء والظلام والقفار
ورغبة اللقاء فى خيالك الحزين
ضراوة الحنين
ضراوة العذاب فى الشكوك واليقين
يا فارسى الوحيد
بتيه الانتظار
تود لو تعانق السحاب والغيوم
وتنهل السموم
وتسكب الحياة فى انطفاءة النجوم
يا فارسى النحيل
طريقك الطويل
يمتد خلف غابة القضاء والقدر

ففى هذه المقطوعة يصور الشاعر جو الفارس

تصويراً رمزياً يوحى بما يوحى به وصفه لجو الوردة السمراء ، ولكنه بفضل الصور والأخيلة أشعرنا بجديد ، وأطرب روحنا بقدرته على التجسيم والإيحاء عن طريق الرمز الدال المعبر فى لوحة منسجمة فيما عدا شطرة واحدة لولا حرصى على أمانة النص لأسقطتها غير نادم ، لأنها دخيلة على هذا الجو ، وهى قوله « وتنهل السموم » لأنها توحى باليأس على حين أن الجو كله جو عزم ، بل جو وجد إيجابى حى .

ثم ينتقل الشاعر من تصوير الجو لبطلى المغامرة الروحية إلى تصوير الحركة الدرامية المتلهفة إلى اللقاء . ويقسم هذه الحركة الدرامية عدة موجات تبدأ الأولى منها بإرهاص قلبى يشير إلى مستقر الوردة السمراء فيقول :

يا فارسى هناك
من قمة الطريق فى نهاية الفضاء
الوردة السمراء فى منابت الصدف
وحيدة كمثل أمنياتك الشريدة
تقتات فى صياحها لبلابة الأشجان
وتروى الغليل من منابع الأحزان
لا شىء غير الصبر فى قساوة القدر
لا شىء غير الشوق والظلام والخطر

ثم ينتقل الشاعر من هذا الإرهاص القلبى إلى الحركة الدرامية الإيجابية فيقول :

يا فارسى تعال
وصارع الأشواق والظلام والمحال
فالوردة السمراء فى نهاية الطريق
تعيش فى انتظار أن تجىء فى الغداة
وتسكب الحياة
وأحرفاً مخضرة الحنين فى الشفاء .

ثم ينتقل الشاعر إلى حوار حار جميل بروحانيته بين الفارس والوردة وكأنهما قد التقيا أو كأنه قد تعجل هذا اللقاء ، فأخذ يصوره ، فيقول الفارسى :

يا قطرة الندى
وددت لو أن فى انتظارى اليدا
لكننى وحيد .. ممزق اليدا
وردتى بعيدة ، بعيدة المدى
والمهر قد مضى
قد راح فى مجاهل الغموض وانقضى
لا شىء فى الطريق غير حفتة الصدى
ورعشة الأجنان فى متاهة الردى
يا قطرة الندى ، يا قطرة الندى

ثم يعود الشاعر إلى تذكيرنا بالجو الروحى للوردة السمراء فيقول :

الوردة السمراء فى منابت الصدف
مخضلة العيون بالدموع والأسى
حزينة الأشواق
غريبة الديار والغصون والرفاق
وعشها فراق
لا شىء غير الصبر فى متاهة الزمن
فغصنها بعيد
الفارس العنيد
الفارس المحطم الفؤاد فى الظلَم

ثم ترد الوردة السمراء على الفارس بنداء روحى لا يقل حرارة وجمالا عن ندائه فتقول :

يا فارسى تعال
يا فارسى اقترب
خطاك فى مسالك الطريق تقترب
هل ضللت خطاك
يا فارسى الجميل
محال أن تضل فى فؤادك الطريق
رسمته أنا
رسمته سنا

بريشة الهوى
رسمته بريق
بقلبك الرقيق
يا فارسى الجميل
محال أن تضل فى فؤادك الطريق

ويعود الفارس فيرد عليها قائلا :

يا وردتى محال
محال أن تضل فى عيونك الطريق
فى صحوة المنى
رسمته أنا
رسمته سنا
عيونك الجميلة البديعة الضياء
يا وردتى السمراء
محال أن أضل فى عيونك الطريق
بقلبك الرقيق
يا وردتى السمراء يا منابع الأمل

وينتقل الشاعر بعد ذلك من هذا الحوار الرائع إلى الزحف المقدس نحو الحبيبة فيقول :

وفارسى يسير
يسير فى متاهة القفار والعدم
ورجله الشمال فى بحيرة العدم
ورجله اليمين فى مهالك الظُّلَم
لكنه يسير
يداه فى الصخور فى منابت القمم
يصارع الندم
ويصرع الظلام والقفار والسأم
عيناه فى مخادع السهاد والألم
لكنه يسير
وقلبه الخفوق فى ارتعاشة النغم
يردد النغم
قيثاره الحزين لم يملّ لم ينم
قيثاره الحزين فى المساء أمنية
ولحن أغنية
يقتات بالحروف والحروف ظاميه
والفارس العجيب فى الطريق لم يزل
فراسخ قليلة وبعدها يصل
فراسخ تمر والهناء والأمل

وفى النهاية يختم الشاعر قصيدته الرائعة بما يوحى بأن زحفه المقدس انتهى إلى هدفه وأنه قد التقى فى النهاية ووردته السمراء فيقول :

الوردة السمراء فى منابت الصدف
وفارسى العجيب
فى ليلة تموج بالعبير بالضياء
فى ليلة اللقاء

ولا يفوتنى أن أقترح أيضاً حذف الإشارة إلى الندم عند وصف الشاعر لزحفه المقدس ؛ لأنه لا محل هنا للندم وسط هذه اللهفة الروحية الحارة وقد جاءت الإشارة إلى الندم فى قوله « يصارع الندم » .

وأما عن فنيَّة الشعر تعبيراً وموسيقى فإن ما فى القصيدة من هنات خفيفة لا يمكن أن ينال من روعة القصيدة وجمالها الواضح .

* * *

ونخلص من هذا الحديث السريع عن أدب الشبان أو على وجه التحديد عن شعرهم الذى آثرت أن أقصر عليه الحديث حتى لا يطول ويتشعب — نخلص إلى أنه إذا كانت تهمة الخطف تصح على بعضهم بحكم ظروف الانتقال المحمومة التى يعيشون فيها اليوم ، وبحكم مشقات الحياة المادية التى لا يزالون يواجهونها ، ثم بحكم بعض ما لا يزال سائداً على مناهج التربية والتعليم من فساد أو عجز وقصور ، فإن هذه التهمة لا يجوز أن تعمم على الجميع ؛ وقد دللت على ذلك

بشواهد من شعر البراعم التى لم تظهر بعد فى ضوء النشر ليزداد الدليل قوة .

ومن المؤكد أنه إذا كان من بين شباب الأدب من يتعجل ويخطف ولا يتطلع إلى استكمال ثقافته والتمكن من أداته الفنية ، فإن هذه الظاهرة ليست مقصورة على هذا الجيل ، بل لا بد أنها قد وجدت فى الجيل السابق أيضاً وما سبقه من أجيال . ومن المؤكد أيضاً أنه لا بد أن يظهر فى الجيل الحاضر نفر من النابغين بل ربما من العبقريين لأنه من غير المعقول أن يعقم جيل بأسره .

لقد قدمت هذا الحديث لا باعتبارى شيخاً ولا باعتبارى شاباً ، بل باعتبارى من المخضرمين الذين يقفون اليوم على الأعراف ويستطيعون أن يلقوا نظرة إلى اليمين ونظرة إلى اليسار ، وأن يخلصوا النقد والنصيحة والتوجيه فى روح أميل إلى العطف والحنو والتشجيع لبراعم اليوم وأدباء المستقبل الذى نرجو أن يكون خيراً من حاضرنا ومن ماضينا على السواء .



أندريه مالرو

بقلم بيير برودان
ترجمة الدكتور رفيق راتب الصبان

« كان لحياته هدف ، وكان يعرفه : أن يمنح كلا من هؤلاء الرجال – الذين تميتهم المجاعة في هذه اللحظة كطاعون بطيء – الشعور بكرامته الفردية »

« الشرط الإنساني »

« بصفتي كاتباً روائيا ... ما الذي سيطر على أفكاري خلال السنوات العشر الأخيرة غير الإنسان ؟ »

« الصراع مع الملاك »

في ٢٧ من مارس سنة ١٩٣٠ كتب جوليان جرين في يومياته :

« تناولت الغذاء عند مالرو فأخبرني أنه لا يخشى الموت بقدر ما يخشى بلوغه الخمسين والعجز الجنسي الذي يرافق هذه السن ، وقال : إنه يعتبر هذا العجز دلالة الموت »

ثم قال بعد ذلك هذه الجملة التي أثارتني كثيراً :

« إن الحياة بين الثامنة عشرة والعشرين أشبه ما تكون بالسوق ، نشتري فيها القيم بالعمل لا بالمـال ، وأغلب الرجال لا يشترون شيئاً » .

إن أندريه مالرو ينتمي إلى هذه الأقلية من الرجال التي قررت وهي في سن مبكرة أن تشتري من سوق الحيـاة .

* * *

ولد مالرو في باريس في شهر نوفمبر سنة ١٩٠١ من عائلة حسنة الحال ، وكان عصبياً تثقل كاهله وراثات شاقة : فوالده مات منتحراً ، ولعل جده مات منتحراً أيضاً . أتم تعليمه في ثانوية كوندورسيه مولياً دروسه الاهتمام الذي أولى بطله « جارين » دروسه الإنسانية التي لم يبق منها « إلا اكتشاف الحقائق الكبيرة المتضادة ؛ وأي كتب تستحق أن تكتب إذا لم تكن مذكرات ؟ » (١) .

وما إن تخرج من المدرسة حتى التحق بمدرسة لتعليم اللغات الشرقية بغية تعلم السنسكريتية ، ثم خالط بعد ذلك الأوساط الثقافية والفنية ، وكان أحياناً يزور مورياك ، الذي رأى فيه « لافكاديو شاحباً ، ذا نظرة زائغة وكلام ملهوث » وتأثر بوجهه « المشتعل ناراً ، الملىء ذكاء ، والذي تطل منه إشارات تمـرد غامض (٢) » .

أو يزور الشاعرين إيجان وكلير جول(٣) حيث تسنى له أن يقابل فتاة ألمانية شابة هي كلارا جولد سميث ، اختارها زوجة له (٤) .

وحين بلوغه الثانية والعشرين قام برحلة أثرية إلى الهند الصينية ، ظل ينقب فيها طيلة عام كامل في حفريات غابة (هوت لاووس) ويكتشف آثاراً من

(١) الغـزاة .
(٢) مذكرات مورياك .
(٣) تقول كلير جول : إن حديث مالرو في تلك الفترة كان براقاً وإنه كان يهتم ، منذ ذلك الحين بالفن وبسيكولوجية الفن .
(٤) ثم انفصل عنها سنة ١٩٣٠ ، وكلارا مالرو الآن صحافية وقصصية ناجحة .

حضارة الكيمر القديمة ، ولكن اهتمامه سرعان ما اتجه بعد ذلك إلى مشكلات الساعة فاتصل بثوار الحركة الهانامية الشابة ، ولم يمض وقت حتى وجد نفسه فى حال نزاع خطير مع السلطات الحاكمة التى أجبرته على إعادة الآثار الفنية التى اكتشفها وأشركته من جراء ذلك فى دعوى قضائية (مهينة) أوقعته فى السجن عدة شهور .

عاد مالرو بعد ذلك إلى أوروبا لفترة قصيرة بين عامى (١٩٢٣ — ١٩٢٧) تردد خلالها بين باريس والشرق الأقصى ، يدير مجلة فى سايجون ، يساعد الثوار الوطنيين على نشر دعاياتهم ضد الحكومة ويهتم اهتماماً مباشراً بالثورة الصينية ، وفى عام ١٩٢٥ انتمى إلى جمعية (كيو — مين — تانغ) السرية ، ثم انتمى فى العام الذى يليه إلى جمعية (الاثنى عشر فرداً) التى نظمت الثـورة فى كانتون(١) وأصبح عضواً أعلى فى منظمة الـدعاية العاملة فى ضواحى (كوانج — سى) و (كوانج — تونك) .

ولكن منظمة (كيو — مين — تانج) كفت عام ١٩٢٧ عن كونها منظمة شيوعية ، وانضمت إلى قوات شيانج كاى شيك الذى كان يتخلص من البولشفيين تخلصاً دموياً .

ترك مالرو عندئذ منظمة (كيو — مين — تانج) وعاد إلى أبحاثه التنقيبية ، ثم رجع إلى فرنسا عن طريق إيران وأفغانستان جامعاً فى طريقه شواهد هامة عن الفن البوذى .

لم ينقطع مالرو خلال هذه الفترة عن التأليف ، فبعد أن تخلص من السيريالية التى بدت آثارها فى كتابه (أقمار من ورق) (Lunes en papier) ، قدم سنة ١٩٢٦ (إغراء الغرب) (Tentation de l'Occident) وكشف فيه لأول مرة عن (ممالك العبث النحاسية ، وعن تصميم سريع لصورة الثائر اليائس الشاك) ، ووجه إلى أوروبا العجوز هذا التحدى الرنان :

« أوروبا ، أيتها المقبرة الكبيرة ، التى لا تضم إلا غزاة قد ماتوا والتى يزداد حزنها عمقاً عندما تزينه أسماؤهم الشهيرة ، إنك لا تتركين أمام ناظرى إلا أفقاً عارياً ومرآة تعكس لى اليأس ، أستاذ الوحدة العجوز ، أيتها الصورة المتحركة لنفسى ، إنى لا أكن لك شيئاً من الحب ، إنك جرح عريض لم يندمل ، إنك مجدى الميت وأملى الحى ، لقد وهبت لك كل شىء ومع ذلك فلن أحبك أبداً ، أقدم لك كل يوم قربان السلام دون أن أنحنى أمامك يا من تهيمين بالوضوح ، إنى أحترق أمام ناظريك بنار مستقيمة مستوحدة فى هذه الليلة الثقيلة التى يصرخ فيها الهواء الأصفر ، كما تردد حولى ريح البحار فى كل الليالى الغريبة ، الرنين المتكبر للبحر العقيم » (١)

* * *

نشر مالرو عام ١٩٢٨ أول أعماله الهامة (الغزاة) (Les Conquérants) ، تروى الغزاة قصة التمرد ضد السلطة الإنكليزية فى هونج كونج وقصة الثورة فى كانتون ، ولكنها قبل هذا وذاك صورة بارعة لجارين ، الرجل الذى « يرغب فى أن يعطى حياته معنى » . إن بطل الغزاة رجل يحارب فى سبيل مثل أعلى ولا يتفق فى شىء مع هؤلاء (النظرين) الذين يهيئون الثورات . سويسرى الجنسية ، قضى حياته فى فرنسا وخدم أثناء الحرب فى الفرقة الأجنبية التى خيبت آماله ، فهجر صفوفها «كان ينتظر من الحرب ، المعار لكفوجدملايين من الرجال تقف دون حراك ، سلبية تجاه الفوضاء ، وغدت نية هجر صفوف الجيش الكاملة فى نفسه منذ عهد بعيد عزماً أكيداً فى اليوم الذى كانوا يوزعون فيه أسلحة جديدة لتنظيفها : سكاكين جديدة تشابه إلى حد مخيف وكريه سكاكين المطبخ » .

وظلت فكرة الثورة تجذب جارين حتى جعلته يتجه إلى الصين ليضع نفسه فى خدمة (سن—يات—سن) وليجد فى الدور الذى عهد به إليه غذاء لجوع المغامرة

(١) يرى السيد فردهوك الذى كتب دراسة هامة عن الكاتب أنه على الرغم من إقراره ببقاء مالرو فى كانتون ورؤيته الأحداث التى وصفها فى قصة (الغزاة) فإنه يشك فى طبيعة الدور السياسى الذى لعبه المؤلف الشاب فى الصين . والأدلة التى أتى بها تعتمد على شهادات غامضة إدارية مشكوك فيها أو معادية لا تكفى إقناعنا .

(١) إغراء الغرب .

الكامن فى أعماقه . ويرتقى جارين شيئاً فشيئاً فى منظمة (كيو – مين – تانج) حتى يصبح رئيساً لقسم الدعاية ، ولكن عندما ينتصر الصينيون على خصومهم تكفّ الثورة عن استهوائه ، ولو لم يمت ضحية الملاريا لنظّم دون شك ، الحركات ضد الثورة ، « إذ أن استعداده النفسى يؤهله للاشتراك فى أية حركة مضادة مهما كان نوعها ؛ ومع ذلك فهو لا يعتقد إمكانية تطور المجتمع :

– إنى لا أحب الرجال ، لا أحب الفقراء ، لا أحب الشعب ، وهؤلاء الذين أناضل من أجلهم .

– ولكنك تفضلهم على سواهم ، وهذا يعنى الشىء نفسه .

– إن هزيمتهم هى السبب الوحيد الذى يجعلنى أفضلهم على سواهم ، إن العاطفة الوحيدة التى تيقنتها حتى الآن هى احتقارى وكراهيتى للبورجوازية التى نشأت فيها ، أما هؤلاء الذين أناضل معهم ، فإنى واثق أنهم سينقلبون إلى أشخاص حقيرين فى اللحظة التى يتم انتصارنا فيها. إن ما يجمعنا معاً هو نضالنا المشترك . هذا هو الشىء الواضح » .

إن شخصية جارين هذه تنبئنا بما ستكون عليه شخصية (الغريب) لكامو ؛ فهو أول مأخوذ بعبث المجتمع (لا أعتبر أن المجتمع شرير ، أو أنه قابل للتحسن ، إنى أعتبره عبثاً) وهو حيوى بالرغم من كونه دون أمل (إن أكثر بواعث القوة متانة هى العاطفة البائسة تماماً) وهو أخيراً ثورىّ أغرته ميكانيكية الثورات والرغبة فى تذوقها كما أضناه قاموسها النظرى وأسسها . إنه الصنف الأول من البطل كما يصوره مالرو : الرجل المقيد بعمل كبير « أن تقيد نفسك بعمل كبير مهما كان نوعه ألا تتركه ، أن تدعه يستحوذ عليك حتى السيطرة التامة »

فازت قصته (الغزاة) بنجاح قائم على التقدير وإن لم تنجح تجاريّاً ، كما أن المؤلّف من جانبه لم يقم بما يساعده على الدعاية لنفسه فى الأوساط الأدبية والشعبية ؛ إذ تابع حياته مع زوجته فى منزل صغير ، بشارع باك : حياة فردية منعزلة ، مكتومة ، بعيدة عن كل اتصال ممكن مع العالم . يزوره من حين لآخر فى منزله بعض المحرضين الأناميين أو الثوار الصينيين فيخبرونه بآخر أحداث الشرق الأقصى .

• • •

تبعت قصة (الغزاة) قصة ليست هى الأخرى إلا صدًى لإقامة مالرو فى آسية المملوءة بالمغامرات : (الطريق الملكى) (La voie royale) سنة ١٩٣٠ .

تم التفكير بهذا الكتاب ، وكتب قبل الكتاب الأول ، لذلك نجد أنه من وجهة نظر فنية أقلّ كمالاً من الغزاة ، ولكن هذا لا يعنى أنه لا يشكّل مساهمة ممتازة فى أدبنا الحديث .

لا تتحدث قصة (الطريق الملكى) عن الثورة ، ولكن ثوارها يذكروننا بثوار دستويفسكى . يقول كيرلوف :

« أنا وحدى رفضت أن أخلق الإله »

وسيقول بيركن فى الطريق الملكى :

« لا أحب أن تخدعنا فكرة الإله »

ولكنْ خلافاً لشخصيات دستويفسكى ، نجد شخصيات مالرو أسيرة رغبة حقيقية فى العمل ؛ لذلك يمكننا أن نقول : إن كلود ، بحاثة الآثار ، الفرنسى الشاب ، وبيركن وجرابو ، ليسوا أيضاً إلا نوعاً آخر من (الغزاة).

تتضمن عقدة القصة مغامرات واقعية عاشها مالرو ، إذ يعهد إلى كلود فانيك كما عهد لمؤلفه من قبل ، بمهمة آثارية من قبل الحكومة الفرنسية ، مفادها أن يتتبع خلال الغابات الطريق الملكى القديم الذى بناه الكيمر والذى يصل أنكفور والبحيرات بحوض المينام عله يجد فى بقايا المعابد آثاراً فنية تحتفظ بها لنفسه لقاء أخطار رحلته ، ويتعرف كلود على السفينة بالدانماركى بيركن ، ويتفق معه على أن يكون شريكاً له ، ويتقدم الرجلان فى الغابة تعترضهما ألوف الأخطار ويجدان أثراً ذا قيمة باهظة ، ولكنْ نتيجةً لخداع دليلها وهجر قافلتهم ، يضطران إلى ترك الأثر ، ويذهبان إلى سيام ، وكل همّهما أن يجدا زميلاً ثالثاً لهما هو جرابو معتقدين أنه قد أصبح زعيم قبيلة متوحشة. ولكنهما عندما يعثران عليه يجدانه مشوّهاً أعمى ، يعمل

كالعبيد ، فيحررانه ، ثم يصطحبانه معهما ، وفى الطريق يموت بيركن نتيجة جرح فاسد .

هذه القصة ، بالرغم عن بساطتها ، تعالج عدداً من المشكلات الأساسية ؛ إذ أننا نرى من خلال صفحاتها غابات الهند الصينية ، كما نواجه مشكلة الاستعمار ، ومشكلة الحضارة ، ونصادف أيضاً كما صادفنا قبلاً فى (إغراء الغرب) و (الغزاة) فضحاً حاداً لسيطرة المال وللماركنتيلية البيضاء التى تذبح الكرامة البشرية . ونجد فيها أخيراً صورة لمالرو المغامر ولمفاهيمه عن البطل ، أو بعبارة أخرى عن الرجل الذى يحاول أن يتخلص من حدوده ، فجرابو يلجأ إلى الثوار السياميين أملاً فى أن يتعدّى وجوده كرجل ولكى يكون ملكاً ، ولكنه يقبل فى مجتمع الثوار بصفته عبداً بعد أن تفقأ عينه فى رحى الطاحونة . إنه مثل (بروميثيوس) يمزّق النسر كبده . أما بيركن فإنه يرغب فى مواجهة الخطر كى يضع بينه وبين الهزيمة مفهوم الاحتقار .

« الأطراف محطمة ومقلوبة ، الرأس قد سقط على الظهر كالكيس ، والرغبة الهائلة فى أن كل هذا قد وجد كى يستطيع الرجل أخيراً أن يبصق فى وجه العذاب بكل ضميره وكل إرادته حتى لو كان يصرخ . لقد أصبح عذابه فى هذه الدرجة صورة لانتقامه من العالم ، ولتحرره من الصفة الإنسانية ، وأشعره أنه يقاوم جنوناً ساحراً ونوعاً من الإلهام » (١) .

* * *

قصة مالرو الثالثة هى القصة التى كتبت له الشهرة والتى نالت جائزة جونكور سنة ١٩٣٣ وتتبع فصولها لاهثى الأنفاس ، قبل أن تنشر فى كتاب مستقل ؛ مشتركو النوفيل ريڤو الفرنسية ، وصفّق لها جمهور كبير من القراء وجمهور كبير من الذواقة ؛ إذ بيع منها خلال ثلاثة أشهر ٣٠٠ ألف نسخة ، ولا أظنّ أن أحداً منهم كان على خطأ ، فـ (الشرط الإنسانى) (La condition humaine) هو من أهمّ الكتب التى عرفها نصف القرن ، نشر فى عالم الديموقراطيات البورجوازية الغافية ، فكان بالنسبة لكثيرين اكتشافاً حقيقيّاً ، اكتشافاً ناصعاً لعالم من المآسى ولفترة ملأى بالمصائب .

تعتبر هذه القصة أشدّ غنى وأشدّ كثافة من سابقتيها ؛ فهى تروى حادثة أساسية من الثورة الصينية : كيف سحقت القوات الشيوعية على يد حليفها السابق (تشانج — كاى — شيك) . تبتدئ الحوادث فى شانجهاى فى ليل ٢١ من آذار سنة ١٩٢٧ بوصف جريمة قتل : يقتل تشن الثورى الصينى فى غرفة أحد الفنادق حامل إحدى الوثائق التى تأمر بتسليم شحنة من الأسلحة المهيأة لمحاربة الشيوعيين . هذا المشهد الدراماتيكى يعتبر من أكثر مشاهد الإجرام إدهاشاً . فإن « تشن » شابٌّ مثقف مثالىٌّ يرتكب جريمة قتل لأول مرة فى حياته ، تسيطر عليه جريمته وإن كانت فى الوقت نفسه تدعوه للنشوة ، ويعرض لنا المؤلف بأسلوب مشع ، مليء بالظلال ، المأساة التى تضطرم فى نفس القاتل

« كان يتنفس بصعوبة ، مستلقياً بصورة مستمرة على جنبه ، « يتحدث عن المقتول » فى هذا النور الجامد المثير ، وسط الغرفة ، لا شىء يشير إلى المعركة حتى هذا التمزق فى الموصلين الذى يبدو وكأنه جزءان منفصلان ، لا شىء إلا الصمت ، وهذا الثمل الثقيل الذى سقط فيه ففصله عن عالم الأحياء ، وجعله يتمسك بسلاحه . »(١)

وحتى نهاية القصة نجد « تشن » يجرُّ معه عذاب هذه الجريمة الأولى ونشوتها محاولاً أن يتخلص منها بجريمة ثانية :

« لقد ألقى بنفسه فى عالم الجريمة ولن يخرج منه أبداً ، إن اندفاعه قد أدخله الحياة الثورية كما يدخل السجن ، وإن أفكاره التى كانت تعينه على الحياة ستدفعه الآن إلى الموت » (١) .

ثم نراه بعد ذلك يهيئ بعناية كبيرة محاولة لاغتيال الديكتاتور بمساعدة اثنين من أصدقائه الطلاب ، فقدا

(١) الطريق الملكى .

(١) الشرط الإنسانى .

أبويهما أثناء الثورة ؛ وتفشل المحاولة أول مرة لأن أحد بائعي التماثيل — في اللحظة التي سيتم فيها الاغتيال — يمسك بيد أحد المتآمرين كي يريه تمثالا من مجموعته . وتخفق المحاولة مرة ثانية لأن (تشانج — كاي — شيك) لم يكن في السيارة التي ألقيت عليها القنبلة ، ولكن « تشن » لم ينجُ بنفسه في ذلك اليوم ، إذ يغمى عليه أثناء ركضه ، والقنبلة في يده أمام السيارة التي تسير متقدمة ، وهنا نجد مشهداً رائعاً ، ذا قوة تراجيدية مدهشة وقسوة يصعب تقليدها :

« عاد إلى رشده بعد ثوان ، إنه لم يستمع ولم يشعر بتفكك العظام الذي كان يتوقعه ، لقد سقط في هاوية مدهشة ، لا رداء عليه ، يمسك بيده اليمنى قطعة من اللحم مملوءة بالدم والطين ويتألم بكل خلاياه ، ألماً لا يمكن تحديد موضعه ، كان كله ألماً ، وسمعهم يتقدمون ، وتذكر أن عليه أن يمسك بمسدسه ، وحاول أن يصل إلى جيب سرواله . لم يكن هناك جيب ، لم يكن هناك سروال ، لم تكن هناك ساق : لحم مفروم . والمسدس الآخر في جيب قميصه .. لقد سقط الزر ، وأمسك بالسلاح من فوهته وأداره دون أن يعرف كيف أمكنه ذلك ، ثم حرك غريزياً صمام الأمان بإحدى أصابعه . وقلبه أحد رجال البوليس على جنبه بركلة شديدة من حذائه ، وصرخ تشن ، ثم أطلق النار دون هدف إلى الأمام ، وزادت الهزة من حدة ألمه هذا الألم الذي ظن أن لا قرارة له ، يجب أن يغمى عليه أو أن يموت . وقام بأكبر جهد قام به في حياته ؛ إذ أمكنه أن يدخل فوهة المسدس في فه ، وتكهن بركلة شديدة أشد إيلاماً من سابقتها ، فلم يتحرك ، ولكن ضربة بكعب حذاء بوليس آخر حررت عضلاته كلها ، فأطلق النار دون أن يشعر بذلك » (١) .

إن « تشن » هو إرهابيُّ المجموعة ، اختار الإرهاب لينقذه نهائياً من الذل ؛ لذا فإن القتل يشعره بالفخر ، إنما هناك نفوس أخرى شريفة ونقية ، بين المتآمرين . رجال لم يمتلوا قط ، أبطال مثاليون بنزاهة ، ولكن مصيرهم في نهاية الثورة لم يختلف عن مصير تشن البائس مثل (كيو) المثالي ، الابن الوحيد لفيلسوف هادئ ، والأستاذ لعلم الاجتماع في إحدى الجامعات ، الذي يتناول السم هرباً من العذاب ، و (كاتو) الروسي الذي حكم عليه بالإعدام ، ولكنه ينزل عن تناول السم الذي لا يفارقه ليقدمه هدية لشابَّين صغيرين يخشيان التعذيب ، وليتقدم عوضاً عنهما للتعذيب ، وأي تعذيب : فإن الثوار كانوا يُقَدَّمون وقوداً لمدخنة القطار .

ومع كل هذا فإن الإرهاب لا يحتل المكان الأول في هذه القصة الكبيرة ؛ فمالرو كالحياة يقدم لنا ونحن في صميم المأساة بعض المشاهد الضاحكة . .)

« شخصيات مضحكة ومثيرة للإشفاق لا تشابه في شيء الشخصيات الهزلية الشعبية » (١) .

إن المثال الكبير في هذه الشخصيات نجده في (كلابيك) البارون الفرنسي الهنجاري المهرِّج الذي يعوزه التوازن ، والذي يكاد يكون غارقاً في الأوهام ، الملهَّم غالباً ، الثَّمِل دائماً ، الذوَّاقة في شئون الفن (إن الفن موجود دائماً بأية صورة في قصص ومشكلات مالرو) المقامر المثابر ، الذي يبيع نفسه لمن يقدم أغلى ثمن كي يمكنه متابعة حياته ، والذي يوافق على شتى أنواع المعاملات ، سواء دفع ثمنها أم لم يدفع ، رجل عجيب يحفظ آلاف النوادر يرويها في كل مكان . إن هذا الرجل هو المسئول من وجهة نظر خاصة عن موت كيو ، إذ أنه بالرغم عن معرفته أن كيو سيعتقل بعد قليل يتوقف في دار للمقامرة وقد لعبت الخمر برأسه عوضاً عن أن يذهب لتحذيره .

هذا الرجل ، بل هذه اللوحة التهريجية ، يعاني وحدة مطلقة فاجعة ، تصل إلى مرتبة اليأس ، إنه مهرِّجٌ روحي ، يرى بمرارة أن عالم الجمال « لم يعد في عالمنا الحاضر الملتهب الثائر إلا شبحاً للماضي » . هذا الرجل هو أشد الشخصيات إثارة للعاطفة في أعمال مالرو كلها .

وفي القصة شخصيات أخرى ثانوية جديرة باسترعاء نظرنا مثل (فيرال) أحد غزاة الرأسمالية (رجل الماضي) : إنسانٌ ذكيٌّ جريء ، وقح ،

---

(١) الشرط الإنساني .

(١) مقدمة الشرط الإنساني

امتلأ مواهب ، ولكنه عجز عن أن يجد السعادة فى حياته ، لأنه رجلٌ متكبر مجروح ، يعذّبه كمال الشهوة النسوية الذى يجهله . نراه فى القصة يمضى حياته فى وحدة يائسة ، لا أصدقاء له ، وعشيقة واحدة فقط ، تهزأ به : (ڤالبرى) الواضحة الحرة ، التى تعتقد أن الرجل لا يمكنه أن يفهم المرأة « لأن الرجل لا يفهم أن كل تزيين جديد ، كل ثوب جديد ، كل عشيق جديد يقدم للمرأة روحاً جديدة » (١) .

وفى صفحات هذه القصة المملوءة بالألوان والحركة نصادف أيضاً قائد البوليس الألمانى (كونيج) إنه رجل جبار ، بلا رحمة ، جلاد ، يبشر بأشد جلادى معسكرات الاعتقال والجستابو قسوة ، نراه يعجز عن فهم مثالية (كيو) التى دفعته للشيوعية إنقاذاً لكرامته ، ويرفض الاستماع إلى (كلابيك) عندما يأتى هذا البارون سائلاً العفو عن السجين ويصرُّ على أن يدفع به إلى ميتة عنيفة .

شخصية أخرى باردة وقاسية نلمحها فى ظلال القصة ، هى شخصية الدكتاتور (شيانج — كاى — شيك) مواطنٌ ، طموحٌ وقحٌ ، لا يتردد عن وضع يده فى يد الرأسماليين الصينيين والأوروبيين بعد أن وصل إلى السلطة عن طريق مكافحتهم ولا يتردد بعد ذلك عن ذبح رفاق ماضيه الذين آزروه .

وفى القصة أخيراً جمهور كبير من الممثلين : (جيسور) مثلا « الحكيم الذى تبعث حكمته القديمة ، الاضطراب فى نفسه » يسير فى ثنايا هذه القصة المختلطة ، الثورية ، التى نصادف فيها العمال ، الطلاب ، راقصات الملاهى العالميات ، المحرضين الشيوعيين ، الجنود ، عمال المرافئ ، الأساتذة ، كل هؤلاء فى طابع صادق عميق ، ثم شانغهاى ، مدينة العشرين دولة ، بطرقها المتعرجه ، بأوكار مدخنى الأفيون ، بملاهيها الراقصة ، بأماكنها الموبوءة ، بحيها الأوروبى المفرط فى حداثته ، كل هذا يبدو فى الوهلة الأولى وقد أعوزه التنظيم ، ولكن الفترة القلقة التى تدور فيها القصة ، يعوزها التنظيم أيضاً ، والواقعية الصحيحة هى التى تتطلب أسلوباً للقصة ، يلائم جوّها .

إن الذى لا يثير انتباهه حوادث التاريخ — ومن ذا الذى لا تثيره الأحداث العالمية اليوم ؟ — تعجز حركة القصة العامة عن جرفه بتيارها العام .

إننا نجد فى (الشرط الإنسانى) كما نجد فى قصص مالرو السابقة ، أمثلة بارعة عن الشجاعة ، تتبعها أو تتقدمها مشاهد حسيّة عنيفة وقصيرة (يسمى كلود مورياك بطل هذه المشاهد بالبطل الحسى) ، ولقد رأينا فى السطور الأولى من هذه المقالة كيف يخشى المؤلف العجز الجنسى الذى يصاحب الخمسين . إن ما يبحث عنه (الغازى) سواء فى الشجاعة أو فى الحب هو تماسٌ مع نفسه يمكّنه من فهم هذه النفس ويهب له تأكيداً للواقع

« نعم ، إن رغبتى فى السيطرة لا تصل أبداً إلى هدفها ، إنها لا تحيا إلا بالتجديد ، وإذا افترضنا أنه لم ينل فى حياته إلا امرأة واحدة فإنه قد نال وسينال من خلال هذه الصينية التى ينتظرها الآن ، الشىء الوحيد الذى يريد الحصول عليه حقاً : نفسه » (١) .

ويفهم (فبرال) الكلمة التى قالها (جيسور) : « إنك بحاجة إلى المغامرة بأهم شىء فى نفسك كى تشعر بوجودك بعنف (١)

إن الشجاعة والحسيّة وجهان يثبت فيهما الرجل وجوده أمام الموت وأمام الخوف .

***

تابعت مشكلات المغامرة والفن والنضال السياسى سيطرتها على مالرو ، بعد صدور (الشرط الإنسانى) ، فنظّم فى مطلع عام ١٩٣٤ مع الطيار (كورتفيليون موليني) جولة فوق الصحراء العربية للبحث فى الربع الخالى عن عاصمة سبأ ، كما اشترك من جهة أخرى بصورة إيجابية فى النضال ضد الفاشية ، رابطاً نفسه

---

(١) الشرط الإنسانى .

(١) الشرط الإنسانى .

بالحركات والأحزاب اليسارية المتطرفة – وإن لم يسجل رسمياً فى أى حزب – وشارك أندريه جيد فى رحلة إلى برلين طالب فيها بتحرير الشيوعى الألمانى « تالمان » المتهم بإحراق الرايشتاغ ، ثم انتمى إلى المنطقة الدولية لمحاربة الفاشية ، والجامعة الدولية ضد محاربى السامية . وفى أول مؤتمر للكتّاب الروس عام ١٩٣٤ أعلن أن « الفن ليس خضوعاً إنما هو استيلاء ، استيلاء على ماذا ؟ . . . على العواطف وعلى طرق التعبير عن هذه العواطف ، استيلاء على اللاوعى دائماً وعلى المنطق غالباً . إن الماركسية هى وعى الاجتماعى والثقافة هى وعى النفسى . وأمام البورجوازية التى تقول (الفرد) تجيب الشيوعية (الإنسان) ، والكلمة ذات المعنى الثقافى التى تعارض بها الشيوعية الكلمات التى ازدهرت كافة فى عصور الفردية ، الكلمة الأساسية التى جمعت عند ماركس صفحات الإيديولوجية الألمانية بضباب (رأس المال) هى « مزيد من الضمير » .

ولم يكفّ مالرو بعد ذلك عن متابعة هدفه الأساسى ، وهو زيادة صلاتنا مع الرجال عمقاً « من الصعب أن تكون إنساناً ، وليس بأقل صعوبة أن تصبح إنساناً بزيادة عمق صلاتك مع الإنسان أو بتنمية الفوارق معه فالحال الأولى تغذى بالقوة التى تغذى بها الحال الأخرى ما يجعل الإنسان إنساناً وما يجعله يتجاوز إنسانيته ، وما يجعله يخلق ويخترع أو يدرك نفسه » (١) .

وفى الفترة التى أصبح فيها « جيد » شيوعياً جعل مالرو من نفسه بين المثقفين الفرنسيين الداعية والمعبر عن الاتحاد السوفيتى ، مؤكداً أن ما أثاره فى الاتحاد السوفيتى هو « تغيير طريقة التفكير ، فالشيوعية ليست إصلاحاً مادياً قدر ما هى إصلاح روحى شبيه بالإصلاح المسيحى »(٢) والشيوعية بالنسبة له « لم تنقص من آلام البروليتارية الروسية إنما أعطت هذه الآلام معنى» (٢)

* * *

يرى بعض القراء ، حتى بعد ظهور (الشرط الإنسانى) أن مالرو قصاص متين ، ولكنه يعجز عن التمركز فى موضوع واحد ، والإلمام بكل وحداته ، وفى كتابه (زمن الاحتقار) سنة ١٩٣٥ (Le temps du mépris) يجيب مالرو عن بعض من هذا النقد ، ولكنه من جهة أخرى يسبب لنفسه نقداً جديداً ؛ فهو إذْ ربط قصته هذه المرة وحددها بفترة صغيرة من حياة فرد ما ، فإن الموضوع الذى اختاره ذو طبيعة خاصة تبعث الضيق فى نفوس الفئات المحافظة والمناوئة للشيوعية من جمهوره : فبطل قصته ليس إلا محرضاً شيوعياً يدعى (كاسيل) كرّس حياته للدعاية البولشفية فى ألمانيا النازية ، ولكن عندما يقبض البوليس الهتلرى عليه ويسجنه ويعذبه ، يتقدم رجل آخر من أعضاء الحزب ويسلم نفسه للسلطات مدعياً أنه « كاسيل » تدفعه عاطفة نكران الذات والثقة بأن حرية كاسيل ستفيد القضية الشيوعية أكثر من حريته هو ، ويهرب كاسيل الحقيقى فى طائرة من براج ، بعد الإفراج عنه ، وقبل أن يكتشف النازيون الخطأ الذى وقعوا فيه .

بعد أن تحقق مالرو بصورة جد دقيقة عن معسكرات الاعتقال الهتلرية ، ملأ قصته بالشناعة التى تضمها حياة الشموع فى أعماق ظلمة الزنزانة .

« – كم من الأيام ؟
إذا استثنينا الكوة ، وخيطاً من الضوء بين أسفل الباب والأرض ، لا نجد إلا ظلمة مطلقة ، كم من الأيام ، يكون فيها وحيداً مع الجنون ، ونداؤه الرخو كنداء الضفادع ؟
ما زالوا يضربون فى الزنزانات المجاورة .
ربما كان هناك نور فى الخارج ، نور حقيقى ، ملىء بالأشجار والعشب ، وسقوف من التوتياء زرق فى مصباح المدينة » (١) .

من الصعب اعتبار (زمن الاحتقار) رواية للدعاية إلا بصورة غير مباشرة ، فهذه القصة ليست شهادة ضد الهتلرية فحسب ؛ لأنها فى رأى مالرو تمثل شكلاً من العالم

(١) مقدمة (زمن الاحتقار) لمالرو .
(٢) أندريه جيد وزماننا .

(١) زمن الاحتقار

« إن عالماً يتصرف بهذا الشكل ، هو دوما العالم القديم ، عالم المأساة ، عالم الإنسان ، الجمهور ، العناصر ، المرأة ، القدر »(١) .

وهو من جهة أخرى يعتبر قصته عملا عاطفياً :

« لا العاطفة التي تسحق العمل الفني إنما إرادة البرهان . إن قيمة العمل لا تتعلق بالعاطفة أو بالانفصال اللذين يجريان فيه ، ولكن بالانسجام بين ما يعبر عنه والوسائل المستعملة لهذا التعبير » (٢) .

وعندما يتحدث مالرو أخيراً في مقدمته عن شخصية (كاسنير) يقول :

« يرى كاسنير كما يرى عدد من المثقفين الشيوعيين أن الشيوعية قد أعادت للإنسان خصبه ؛ فالإنسان يرتبط بالمجموعة التي تحيط به سواء أكان رومانيا في الإمبراطورية المسيحية أم جنديا في جيش الرين ، أم عاملا سوفيتياً . إن ألكسندرين كاتب القرن الثامن عشر ، انفصل عن هذه المجموعة فكانت حياته النفسية كلها مستبدلة ، وأنا أعتقد أن المشكلة الأساسية للإنسان الموضوعي ، هي معرفته لغذاء حياته النفسية » . وبعبارة أخرى إن البطل كي يخرج من إطار الإنسان المادي وكي يحقق نفسه بصورة كاملة ، يحتاج إلى هدف ما ، مهما كان نوع هذا الهدف ، وإن هذه الصفات الخصبة التي تحققت بصورة تامة هي جوهر الكاتب الأصيل .

ولا يحقق مالرو النجاح الكامل في فنه إلا عندما يصور هذه الشخصيات الاستثنائية التي تحقق نفسها خلال هدف كبير ، أو مغامرة كبيرة . ونلاحظ أن أغلب هؤلاء المختارين هم رجال ، وأغلبهم شأن المؤلف رجال وحيدون ، يجدون مصيرهم وحدهم ، حتى لو ارتبطوا بحزب أو برسالة معينة . وإذا كانت روايات مالرو الأولى تضعنا أمام أبطال مغامرين أصابهم اليأس ، يثورون ضد الحماقة وعبث الحياة ، مؤمنين بأن الخبث وحده هو الذي يستطيع تحمل الحياة ، فان الحال قد تغيرت منذ ظهور (الشرط الإنساني) ؛ فهذه القصة تشكل تغيراً في تفكير مالرو ، وتوسعاً في اتجاه أكثر إنسانية في طريقة فهمه «للبطل» .

«كاسنير» يشابه «كيو» أي أنه أشدُّ إنسانية من جارين وإنْ شابهه بحماسته وحاجته إلى إيمان يموت لأجله ، إنه مثل (جرابو) قادر على تحمل العذاب ، ولكنه يختلف بكونه ينتمي إلى حركة سياسية معينة ، وبكونه محوطاً (بالرفاق) لقد اكتشف (الإخوة المذكرة) وآمن بنظام وعمل جماعي . وإلى جانب هذه الشخصية ، تبدو شخصيات «كلود» و » بيركن» و «كاتو» نفسه شخصيات ذات طابع فرديٍّ تقريباً تسيطر عليها نزعة نهيلية عصبية .

***

رحل مالرو سنة ١٩٣٧ إلى إسبانيا لينظم ويشرف على فرقة طيران عالمية كانت تحـارب إلى جانب الجمهوريين ، وعاد إلى بلاده بعد أشهر مصاباً بجراح خفيفة ، وظل نشاطه منذ ذلك الحين في سبيل الوطنيين الإسبانيين نشاطاً خطابياً ، وشاهد الأمريكيون للمرة الأولى سنة ١٩٣٨ خلال رحلة للدعاية قام بها في أمريكا دفاعاً عن الرسالة الجمهورية « خصلة الشعر الرومانتيكية الشهيرة ، التي تخوض المعركة والوجه العصبي المليء بالارتجافات الشبيهة بوجه المدمنين » .

***

وزادت تجاربه الحربية غنًى فبدأ وهو في ميدان المعركة كتاباً عن الحرب في إسبانيا ، سيدعوه فيما بعد بـ (الأمل) (L'espoir) ويطبعه في العام نفسه ، وكما كان متوقعاً تماماً هاجمت فئة من الرأى العام مالرو بقسوة ، وإن كانت في الواقع تهاجم الوجه السياسي لمغامرته ، ومن المدهش أن أحداً لم يقارن في ذلك الحين بين مالرو كاتب المغامرات الذي يقاتل في سبيل رسالة معينة ، وبايرون الذي ذهب ليحارب ويموت في صفوف الثوار اليونان الذين كانت تعوزهم الشعبية سنة ١٨٢٧ في الأوساط المحافظة كما هي حال الجمهوريين الإسبانيين في الأوساط المحافظة والمعتدلة سنة ١٩٣٧ .

(الأمل) كتابٌ كتبه رجلٌ محارب ، ولكنه مع

---

(١) زمن الاحتقار .
(٢) مقدمة زمن الاحتقار

ذلك بعيد كل البعد عن أن يكون كتاباً حزبيًّا ، والدرس الذى نستخلصه منه ، إذا كان هناك درس ، هو أن الأحزاب تتحد بالتضحيات المشتركة التى يقدمها أفرادها فى سبيل هدف مشترك هو الدفاع عن الفرد الإنسانى .

إن كتاب (الأمل) يفوق كتاب همنجواى (لمن تقرع الأجراس) بامتلاء صفحاته بدخان ورماد حرب اشترك فيها المؤلف بصفة بعيدة عن صفة الصحافى . وهو فوق ذلك مشاركة داخلية بين رجل وقضية ، أدمجها بصورة طبيعية ،التجانس المختار القائم بينهما ، كما أنه أيضاً تحليل دراماتيكى للحركة الثورية والخصب الذى يصيب القلب والعقل من جراء هذه الحركة . وأخيراً فهو دراسة لما يمكن أن نسميه « الاكتشافات الثورية » أى ما يكتشفه الثائر عن نفسه وعن الحياة خلال الثورة التى يحققها .

مثال (يونج) الفوضوى من منطقة الكاتالان الذى يشهد قبل أن يموت اكتشافاً كبيراً ، فهذا الفوضوى الذى جعله جوهر فوضويته يرفض الأمل بالنصر ينتهى بأن يعتقد أن هناك إمكانية بنجاح الثورة ، وهكذا يبدو الأمل كجسد غريب فى روح هذا الرجل الذى يجمع فى تناقض تراجيدى ، منتهى الشك وغاية الإيمان .

يواجه هذا البطل والمعركة مستعرة ، رئيس الحرس المدنى فى برشلونة الكولونيل الكاثوليكى «كيسيمينس» الذى يعتبره الثوار كلهم حتى تلك اللحظة ، وحشاً رهيباً أسود ، ونشعر بأن أىّ اتفاق بين هذين القطبين المتعاكسين سيجعل الحياة فى نظر الجميع أشد تعقيداً وأقل توقعاً مما ينتظرون ، ولكن هذا اللقاء يمهد السبيل ، لمشهد حواريّ فى غاية الجمال يسأل فيه (يونج) خصمه عن الطريقة التى يحدّث بها عمال برشلونة عن الربّ ، ويجيب الكولونيل :

« عن طريق الأشياء الوحيدة التى يستمع إليها الإنسان حقاً فى حياته ، الطفولة ، الموت ، الشجاعة ، وليس عن طريق خطب الرجال . لنفترض أن الكنيسة فى إسبانيا ليست جديرة بمركزها فهل يمنعك الذين يتعلقون بك ، وهم كثيرون عن متابعة عملك ؟ من السوء أن نبنى حكمنا على الرجال من خلال نواياهم » .

إن الثورة فى نظر مالرو ، لا قيمة لها ، ما لم تؤكد قيما عالمية ، ولعل أهم هذه القيم هو ازدياد غنى الفرد الروحى بالعمل الجماعى :

« هؤلاء الرجال ، الذين اتحدوا مرة واحدة بالأمل وبالعمل المشترك يتممونه كما يتحد الرجال فى الحب ، يصلون إلى حقول لا يمكن أى واحد منهم أن يصل إليها وحده » (١) .

إن ما أراد مالرو تحقيقه هو أن يجعل من هذه التجربة الواسعة ضميراً قائماً قدر المستطاع وأن يدفع الرجال فى اتجاههم ، ومهما كانت نتيجة كفاحه فان ألم الرجال ونضالهم لم يذهبا عبثاً ، وإن هؤلاء الزارعين الذين دخلوا عن طريق النزاع المسلح إلى حلقة الحضارة لن يخرجوا منها بعد الآن .

ومن وجهة نظر أدبية ، نجد أن (الأمل) كتاب يسترعى الانتباه ؛ فكثافته شبيهة بكثافة (الغزاة) ، ولكن سعته فاقت كل ما كتبه مالرو حتى الآن ؛ فهو يكاد يكون أكثر من قصة عادية ، إنه (فيلم) عن إسبانيا . لقد أخرج مالرو بالفعل ودون صعوبة تذكر فيلماً جبّاراً كبير الغنى عن هذه الملحمة الإسبانية ؛ ولكى يطلعنا الكاتب على تنوّع ميدان يتحرك بصعوبة مستمرة استعمل وسائل سينمائية ، كاللقطات العامة مستعيناً بأسلوبه الخاص ، وببعض طرق تعبير القصة الأمريكية ، التوافق الزمنى فى الحوادث الذى يستعمله دوس باسوس — وخرج بنتيجة هذا التطعيم بعمل قوى يتطور تعقده الظاهرى كما يتطور البناء السيمفونى حتى يصل إلى أنوار مفاجئة تنير مرة واحدة حقلا كاملا للمعركة ، بلاداً بأسرها ، إنسانية بأسرها .

(١) الأمل

وكما هو شأن مالرو دائماً فى أن يثبت وجوده فى كل منعطف من منعطفات القرن ، فإنه ألقى بنفسه روحاً وجسداً فى الحرب وحركة المقاومة الفرنسية التى صاحبت هذه الحرب ثم معارك التحرير ، وجرح خلال معارك سنة ١٩٤٠ ، ووقع فى الأسر ، ولكنه استطاع الفرار ، وانخرط من جديد فى صفوف المقاومة ، ثم جرح مرة ثانية وأوقفته السلطات الألمانية ، وظل موقوفاً حتى حررته هيئة التحرير الفرنسية ، وعهدت إليه بقيادة كتيبة الإزاس واللورين التى حاربت فى الإلزاس حتى عقد الهدنة ، واشترك بعد ذلك – وكان من الأنسب لو لم يشترك – فى المعارك السياسية التى جرت فى أعقاب الحرب ، وأصبح وزيراً موقتاً لوزارة الاستعلامات فى حكومة الجنرال ديجول .

خلال هذه الفترة ، بدأ مالرو قصة جديدة سمّاها (الصراع مع الملاك) (La lutte avec l'ange) ولكن جزءاً واحداً من هذا الكتاب تيسر له الظهور فى سويسرا تحت عنوان (غرق الألتنبرج) (Noyers de l'Altenburg) سنة ١٩٤٣ .

إن (الغرق) هى تساؤل معذب عن شرط الإنسان ، يتساءل أبطال القصة ، ومن ورائهم المؤلف : هل هناك من دوام إنسانى ؟

« إمكانية يمكن أن نبنى عليها مفهوم الإنسان » (١)

والإجابة أن الرجل هو ما يفعله . إن جارين قد قال منذ زمن :

« إننا ندافع عن وجودنا بأن نخلق ، نقود ، نحدد ، نجبر »

هذه هى الحياة ، إن الإنسان ما زال ينتصر على الذل الذى يحيط به بأن يؤكد نفسه بصورة دائمة :

« إن آلاف الأنوار فى السماء المشتعلة بالنجوم بدت لى ، وقد محاها الإنسان كما محت السماء المشتعلة بالنجوم أقدارنا الفردية » (٣).

(١) غاستون بيكون . لوحة الأدب الفرنسى .
(٢) الغزاة . (٣) الغرق .

إن الثورة ، المعركة ، الحب ، الفن ، ليست إلا وسائل لإخضاع العالم ، وإن مصير الإنسان الحق هو أن يحارب « اللا إنسانى » وكرامته الحق « فى ألا يرفض الإنسان » (٣)

لنستمع إلى الكاتب يتذكر رحلة أحد أبطاله ، إلى جانب نيتشه : « ليس أكبر الأسرار فى كوننا قد ألقينا صدفة فى فيض المادة ، وفيض الأفلاك ، إنما هو إمكانيتنا ونحن فى سجننا هذا أن نخرج من أعماق نفوسنا صوراً قوية تنكر عدميتنا » (١) .

إن العمل الذى يترك أثره على خريطة العالم أو الذى يخرج الرجل من الطين هو الذى يرفع الإنسان إلى مصاف الآلهة .

* * *

يعتبر كتاب « بسيكولوجية الفن » الذى نشر بادىء الأمر بصورة مقالات جمعت فى ثلاثة أجزاء متفرقة ، ثم أعيدت كتابته وعدل ، وأضيفت إليه مقاطع جديدة وأخرج تحت اسم « أصوات الصمت » (Les voix du silence) – يعتبر كتاباً غنيًّا على جانب كبير من الأهمية ولعله من أهم الأعمال الأدبية فى زماننا ؛ إذ أنه فى الوقت نفسه تركيب لتاريخ الفن فى البلاد كافة وفى مختلف الأزمنة ولقد استعار مالرو ، دون شك بعض الأفكار من بعض الإخصائيين فى شئون الفن كـ (بيرنسون) و (إيلى فور) ، ولكن كتابه مع ذلك يظل جديداً فى قالبه بصورة كبيرة العمق وجديداً فى طريقة التعبير . إنه وعىٌ ضميرىٌّ مطلق للحضارة خلال مشكلات الفن .

إن العبرة الكبيرة التى نستنتجها من (الأصوات) هى أن الفن ينقذنا من العبث .

إن أصوات الصمت تهبُ لنا الأمل ؛ لأن ثورة الفنان هى غزوٌ جرىء ومنتج ، ولأن رسام القرن العشرين يؤكد مفهومه عن العالم وتعاليه عن

(١) الغرق .

شرطه ، ولأن الفن التراجيكي ينزع : « هذه القبضة المختالة التي تكم بها الحضارة فم المصير » (١) .

إن الإنسانية — كما يستدرك مالرو — « ليست في أن أقول إن ما عملته لا يعمله حيوان آخر » إنما هي في أن أقول :

« لقد رفضنا ما يمليه الحيوان في نفوسنا ، ونريد أن نصادف الإنسان في جميع الأمكنة التي وجدنا فيها ما يستحقه » .

« إن المؤمن يرى أن هذا الحوار الطويل عن التحول وعن العبث يتجمع بشكل حتمي في صوت إلهي ؛ لأن الإنسان لا يحقق إنسانيته إلا عندما يبحث عن نصفه الأفضل ، ولكن من الروعة أن نرى هذا الحيوان الذي يدرك أن مصيره الموت يستخلص من سخرية النجوم المنفردة أغنية البروج النجمية ويلقى بها في قدر القرون ويجبرها على أن تتحدث في كلمات جديدة كل الجدة . في المساء الذي كان يرسم فيه (رامبرانت) كانت الظلال الشهيرة كافة ، حتى ظلال رسامي العصر الحجري تتبع بنظرها اليد المرتجفة التي تهيء بعثها الجديد أو نومها الجديد ، هذه اليد التي تتبع ارتجافاتها آلاف النجوم في هذا الشفق ترتجف لتقدم شكلا من هذه الأشكال الخفية العالية الشديدة العلو ، التي تؤكد للإنسان قوة وشرف كونه إنساناً » (٢) .

* * *

لم يخف مالرو في يوم من الأيام نفوره من أسلوب (فلوبير) مؤلف (القصص الجميلة المشلولة) لأن قصص مالرو في الحقيقة بعيدة تماماً عن هذه الصفة ، فطريقته في التعبير طريقة خاصة بعيدة عن أن تكون مزينة ، مخنورة ، جامدة ، إنها طريقة سريعة مهتزة ، مرتجفة ، براقة ، متفجرة ، كثيفة ، منحرفة ، صادقة ، وإذا تأثر في الفن السينمائي كما رأينا في (الأمل) وبوسائل تعبير القصة الأمريكية فيما بين الحربين فإنه يحمل أيضاً شارات حساسية موسيقية عميقة ، وكما تقول « راشيل بيسبالوف » :

نجد دوماً عند مالرو هذه الخطة التي يستسلم فيها الذكاء الماكر الذي نضبت كلماته إلى الموسيقى تاركا لها الحق في التعبير (٣) .

إن صور هذا الكتاب الخلابة وحواره الشاق ، ومشاهد العنف فيه ، والمشاهد العامة لحركة دائمة التطور قد زادت من ثروتنا الروحية ، فما إن نغلق قصة مالرو حتى نحياها من جديد في أعماق نفوسنا ، تهاجمنا آلاف الانطباعات نستمع إلى سجين (زمن الاحتقار) يضرب حائط زنزانته ، ونستمع معه إلى ضربات سجين آخر ، نقف مع أبطال (الشرط الإنساني) تحت وطأة الخوف من التعذيب ، ونشكر البطل الذي يرفض تناول السم كي يتألم كما يتألم الآخرون ، ونرتعد للوصف الخارق لإعدام الكولونيل « هرناندس » في (الأمل) . ونرتجف لرؤية الجنود الروس في (غرقى الألتنبرج) الذين يموتون متجمدين في الغابة المحترقة .

* * *

إن مالرو شاعر حق ، وكما قال أحد النقاد :

« بعد موت جيد أصبح مالرو أكبر فنانينا » (١) .

إن مادة مؤلفات هذا الكاتب هي حياته نفسها وذكرياته ومقابلاته ، إنها تقدم لنا العالم الحديث بكل اضطراباته وثوراته ، إنها التاريخ الذي ساهم المؤلف في صنعه أو كان على الأقل شاهداً عاملاً فيه ، ومع ذلك فمن الخطأ الفادح اعتبار مالرو صحافياً أو كاتب مذكرات ، فانه إذا حدد نفسه بأسلوب الريبورتاج في قصصه الأولى التي يتحدث فيها عما رأى وعما شعر شخصياً تجاه الحوادث التي تحيط به وإذا ذهب إلى آسية ، فليس رغبة منه في كتابة وريقات عابرة عن الثورة الصينية ، بل كما يقول كلودروا :

« لرغبته في التيقن من صحة عدد من الصور الداخلية » .

إن مالرو قبل كل شيء رجل يصنع المادة الخام ، نحات في صخر التاريخ ، خالق ، وكما يقول هو نفسه :

« إن القصاص عندما يخلق عالمه ، يستعمل مادة يضطر إلى قبسها من عالم الجميع ، هذه المادة هي الوسيلة الوحيدة للخلق ولا شيء سواها ، إن القصاص الكبير هو بلزاك وليس هنري مونييه » (٢) .

(١) الأصوات .
(٢) الأصوات
(٣) الطرق والمنحنيات لراشيل بيسبالوف

(١) هنري سيفو
(٢) جاستون بيكون — مالرو كما يرى نفسه .

لقدخلق مالرو عدداً من الشخصيات الحية، ولكنه لم يحاول قط أن يمثلها أو أن يميز بينها ، إنه لا يرغب (بمزاحمة دائرة النفوس) (١) إنما مزاحمة واقع فرضته عليه الحيـــاة ، إنه يفهم مخلوقاته و (يسكنها) جميعاً ويعبر فى كل واحدة من شخصياته

« عن الجانب الذى يفضله مؤقتاً على كل جانب آخر ، أو الجانب الذى ضحى به بكثير من الألم ، رغبات هذا الجانب ، ندمه ، اختياره ، وكما يتحدث « جوته » قبل أن يتم اختياره الأخير ودون أن يختم حديثه - بلسان (أورست) المجنون ولسان (إيفيجينا) الأمينة بلسان (توركاتو تاسو) الممزق وبلسان (أنطونيو) الحكيم ، فإن مالرو لا يكتف عن محادثة نفسه وإجابتها خلال هذا الحوار الحار الحاد الذى يملك وحده سره » (١) .

وإلى هؤلاء الذين يدعون أن هذا الفن ليس هو فن الروائى الصحيح يجيب بأنه :

(بالنسبة لكثيرين من القصاصين والمسرحيين توجد الشخصية المأساة ، وليست المأساة هى التى توجد الشخصية) (١) .

إن القصة بالنسبة لمالرو « ليست إيضاحاً للفرد إنما هى وسيلة لتعبير مختار عن فاجعة الإنسان » (١) .

إن العذاب هو فى الحقيقة مستتر كما يستتر الوعى بعبث الشرط الإنسانى :

« لقد سردت فيما مضى مغامرة رجل لم يتعرف صوته المسجل ؛ لأنه يستمع إليه للمرة الأولى من خلال أذنه ، لا من خلال حلقه ، ولأن الحلق وحده هو الذى ينقل إلينا هذا الصوت الداخلى ، ودعوت هذا الكتاب (الشرط الإنسانى) » (٢) .

إن مالرو يواجه منذ قصصه الأولى مشكلة الإنسان وشقاء الإنسان . لقد حلل الغثيـــان قبل أن يحلله « سارتر » وحلّل العبث والتمرد قبل أن يحللها « كامو » .

إن الكاتب الحق يحاول بادئ الأمر أن يرى بوضوح ، وأن يعى ما يرى . والوضوح هو المرحلة الأولى للخلاص ، الوعى بالشرط الإنسانى خلال العمل ، الشعور بالكرامة الإنسانية ، الشعور بالإنسان فى اتجاهاته التى هى أكثر سموًّا سواء فى ميدان التاريخ أو فى ميدان الفن : هذه هى مؤلفات مالرو .

إن ميدان قصة (الغزاة) ينقلنا من (الحسية) إلى (البطولة) (١) ، ولكن من السهل تجاوز البطولة الفردية بسرعة ، ومنذ قصة (زمن الاحتقار) وضع مالرو همه فى مشكلات الرجال ، مفتشاً عن الأسباب التى يمكنها أن تصل فيما بينهم ونراه يقدم لنا حلاً تحت كلمة (الأخوة المذكرة) .

ولكن نهاية العالم ما زالت تتربص ممتلئة بالشقاء . وأبطال مالرو يرونها بوضوح وبشجاعة وهم لا يكتفون بالتعبير عنها فحسب ، بل يحاولون تنظيمها ، لذلك فمالرو ليس شاهداً بسيطاً فقط ، إنه (محوّل) ، إنه رجل يضع الأسئلة كما يفعل دستويفسكى (٢) ؛ و « كامو » و « سارتر » . فهل نوجه إليه اللوم لأنه لم يقدم لنا إجابات نهائية ، أو علينا على العكس أن نعترف بجميله لأنه اكتفى كزميله كامو (بإشعال النيران فى ليلنا الطويل) ؟

إن عمل مالرو ليس عملاً سلبيًّا أو يائساً إنه لا يسفّ أبداً أو يخفف من الشجاعة ، إنه يهب للإنسان الثقة ويحاول البناء ، إنه عملٌ صحيح ، عملٌ مثير ، إنه ينادى دون توقف بالنشاط والشجاعة ، إنه يطالب الإنسان بأن يضع إرادته تجاه العبث والعدم وأن يعطى مصيره معنى - سواء أكان بطلا أم فنّاناً - بأن يتغلب على هذا المصير .

عن كتاب « وجود معاصر »
لبيير برودان Pierre Brodin

---

(١) جاستون بيكون - مالرو كما يرى نفسه -
(٢) أصوات الصمت .

(١) كلود مورياك - مالرو أو مرض البطل .
(٢) « أما بالنسبة لدستويفسكى فقد قرأت مذكراته وإذا أمكن لعبقرية أن تجمل خلايا دماغها تتحدث بصورة حوارية فهذه العبقرية تعود لدستويفسكى ، وأنا أعتقد أن مجموعة مخلوقاته المشوهة ليست إلا كورساً يطرح على أبطال قصصه سؤالا أبديا : « لماذا خلقتنا الرب ؟ » ؛ من خطاب مالرو إلى بيكون .

◆ أعمـــال أندريه مالرو

١٩٢١ أقمار من ورق (جاليرى سيمون)

١٩٢٦ إغراء الغرب (جراسيه)

١٩٢٧ من شبيبة أوروبية (جراسيه ، الكراسات الخضر رقم ٧٠)

١٩٢٨ مملكة فارفلو (جراسيه)

١٩٢٨ الغـــزاة (جراسيه)

١٩٣٠ الطريق الملكى (جراسيه)

١٩٣٣ الشوط الإنسانى (جاليمار)

١٩٣٥ زمن الاحتقار (جاليمار)

١٩٣٧ الأمـل (جاليمار)

١٩٣٨ لاكلـو (جاليمـار – ضمن لوحة الأدب الفرنسى)

١٩٤٣ الصراع مع الملاك ١ – غـرق الألتنبرج (منشورات الموت بى)

١٩٤٦ ألم يكن سوى ذلك ؟ (مقال عن ت . لورنس، نشر فى مجلة الفصول)

١٩٤٧ جـويا (شرح لصور جويا التى فى متحف البرادو (سكيرا))

قصص (جاليمار – بليار)

محاولة لدراسة سيكولوجية السينما (جاليمـار)

الإنسان والثقافة الفنيـة (محاضرات الأونسكو)

مقالات عن بسيكولوجية الفن ١ – المتحف المتخيل (سكيرا)

١٩٤٨ » » » ٢ – الخلق الفنى (سكيرا)

١٩٥٠ » » » ٣ – قطع المطلق الصغيرة (سكيرا)

ساترون (مقالة عن جويا) (جاليمـار)

١٩٥١ أصوات الصمت (جاليمـار)

١٩٥٣ فان جوخ ورسامى أوفير عند الدكتور . جاشية (آمور دولار)

١٩٥٧ تحول الآلهة (جاليمـار)





أحمد شوقي

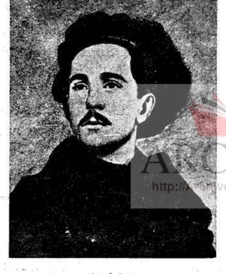
أطوار شبابه في شعره

بقلم الأستاذ عبد الرحمن صدقي

من أظهر دلائل الحيوية فى أوساطنا الأدبيـــة بالوطن العربى ، ما يقوم حول قضايا الشعر عندنا من اختلاف النظر وتضارب الأحكام واشتجار الآراء ، حتى فى شعر « أمير الشعراء » .

ولم يقف هذا الخلاف عند الشعر ، بل تجاوزه إلى شخصية الشاعر ، حتى إن أصوله الأولى ، ونشأته ، ومصادر ثقافته كادت تَغْمُ على الأذهان ؛ فقد أبى عارفو شوقى قديماً أن يزيدونا به معرفة ، بل إن القليل من المعارف الذى جاد به قلم الشاعر فى الطبعة الأولى التى قام على نشرها من الشوقيات فى معرِض ترجمته لنفسه بنفسه ، أبى علينا اليوم ناشروه أن يُثبتوها فيما أعادوا طبعه من ديوانه ، وقد انتهوا من طبع جميع أجزائه ، كما أنهم أسقطوا الكثير من شعره الأول فى مديح « الجناب الخديوى والخليفـــة العثمانى » متناسين أن للشاعر فى هذا الميدان قصائد يشفع لها الإتقان ، ثم هى بعد ذلك وثيقة لها شأن عند المؤرخين لحياته .

يضاف إلى هذا جميعه أن القصائد المنشورة فى الدواوين ضُمّ بعضُها إلى بعض ، على حسب مدخلها فى أبواب الشعر من تقليدية وشبه تقليدية ، وعلى حسب ترتيب قوافيها فى الحروف الهجائية ، دون مراعاة لزمان نظمها ، ودون الاستدراك على ذلك بالتأريخ لها .



شوقى فى شبابه

بعد كل هذا الذى قدّمناه بين يدى موضوعنا من صنوف المصاعب والعسر ، وبعد أن مهّدنا بذلك لأنفسنا ما مهّدناه من التماس العذر ، نبدأ حديثنا عن حياة الشاعر أحمد شوقى من شعره .

وشاعرنا أحمد شوقى رحمه الله ، قسم حياته قسمة عادلة ؛ فقد جاء شطرها الأول بالتمام فى آخر القرن التاسع عشر ، وشطرها الأخير فى صدر القرن العشرين . ذلك أن ميلاده جاء فى عام ١٨٦٨ ، ووقعت وفاته فى الرابع عشر من أكتوبر سنة ١٩٣٢ . فتكون مدة

حياته المديدة الحافلة أربعة وستين عاماً ، ظفر القرن الماضى والقرن الحاضر كلٌّ بنصفها . والقراء ولا ريب يوافقوننى على أنه من المتعذر أن أحيط فى صفحات بجميع أطوار حياة شاعرنا الخصبة وأن أنتقل بهم فى غير مشقة من قرن إلى قرن ؛ فلا مندوحة لى إذن من أن أقصر كلامى هنا على أطوار حياة الشاعر من شعره ، فى شطرها الأول ، شطر النشأة .

فى هذه النشأة — كما هو الشأن فى كل نشأة — لا ينتظر أن نرى المترجَم له منذ أول وهلة ، مقتعداً غارب الذروة ، متلفعاً بالجلال ، متنقباً بالجمال ، مستكملاً غاية الروعة . بل الذى نترقب أن نراه ، ويشوقنا أن نتابع خُطاه ، هو الناشئ المجاهد يسعى سعيه وسط المعارك بين ظروف ميلاده وموروثات بيئته واتجاهات تعليمه ومناهل ثقافته ومقتضيات معاشه ومطامح نفسه ومستلهمات خياله . فلنصطنع إذن الصبر ، وليتسع منا الصدر ، فلسوف نرى آخر الأمر آيات كبيرة من روائع آياته ، قبل ختام هذا الشطر الأول من حياته .

فى رأينا أن شاعرنا رحمه الله مرّ فى الشطر الأول من عمره فى مراحل ثلاث : مرحلة الشعر الرسمى ، فترة الطلب ومحاولات التجديد ؛ وعلى فجأة أو ما يشبه الفجأة : الانطلاقة الأولى ، وهى فى قوّتها تعدل على الأقل أعظم آياته الأخرى حتى آخر الحياة . ونحن لانعنى بهذا التقسيم قصركل مرحلة على ذاتها ، فهذه المراحل بطبيعة الحال متداخلة ، فكل مرحلة تبلغ حدّها لا ينمحى كل أثرها ، وإنما تنطوى فيا بعدها ، ويكون طابع الأخيرة هو الغالب عندها .

المرحلة الأولى : الشعر الرسمى

يذهب النقاد على حسب مدارسهم — مذاهب شتى فى عرضهم لسيرة أحمد شوقى ، وتعرُّضهم لشخصيته ، وتقويمهم لشاعريته ، ولكن شيئاً واحداً لم يقع فيه التنازع والمِراء ، وهو أنه وُلد شاعراً .

وها نحن أولاء نرى للتلميذ أحمد شوقى منذ صباه مقدرة عجيبة على تحويل ما يحصّله أيًّا كان نوعه — ولو كان معلومات جغرافية أو جيولوجية أو ما شاكل ذلك — إلى شعر جميل مؤثر .

ومن الشواهد على هذا المزاج الشعرىّ الباكر ، هذه الباكورة الشعرية التى استوحاها التلميذ الشاعر من المصوِّر الجغرافى :

إفريقيا قسمٌ من الوجودْ ... فى شكله أشبه بالعُنقود
وذلك العنقود فى الماء انغمرْ ... ما أملحَ الماءَ وما أحلى الثمر
مدّت إليه يدها أوروبا ... من فوقه كمن يريد الحَبّا

ونذكر من هذا القبيل أبياتاً أخرى ، وهى هذه الأبيات الحكمية العصرية التى استوحاها شاعرنا الشاب مما درسه فى الجغرافيا الطبيعية عن التغيرات الجيولوجية التى اعتورت كوكبنا الأرضى فى طويل الدهر :

كم لنا من عجيبةٍ ... طىّ هذى البسيطةِ
أممٌ قد تغيرت ... وبـــلادٌ تولّتِ
وبحـارٌ تحوّلتْ ... من مكانٍ لبقعةِ
ثم نابت جـزيرة ... عندها عن جزيرة
أيها الأرض خبّرى ... عن شباب البسيطةِ
حـدثينا حديثهم ... وصِفِى القوم وانعتِى
دولٌ قـد تصرّمت ... دولـةٌ إثر دولةِ
وقـرونٌ تلاحقت ... وعصـور تقضّتِ
ذهب الدهر كله ... بين يوم وليلةِ

وأخيراً هذه الأبيات فى حضارة البحر الأبيض المتوسط ، وهى حضارة عريقة متجددة تنتظم على حسب الترتيب الزمنى : الحضارة المصرية فاليونانية فالرومانية فى التاريخ القديم ثم الحضارة العربية فى المشرق والمغرب فى القرون الوسطى ، ومن بعدها مطلع

الحضارة الأوروبية فى عصر النهضة وما تلاه من حضارات على سواحل هذا البحر الذى كانت – ولا زالت – السيطرة عليه حلم كل غالب . قال شاعرنا الشاب :

أىّ الممالك ، أيّهـــا فى الدهر مارفعت شراعك !
يا أبيض الآثار والصّفحات ، ضُيّع من أضاعك
إن البيان ، وإنّ حُسْـ ـن العقل ، ما زالا متاعك
أبداً تذكّرنا الــذيـ ـن جلوا على الدنيا شعاعك
وبَنَوْا منارك عالياً متلألئاً ، وبَنَوْا قلاعك
وتحكّموا بك فى الوجو د تحكّماً كان ابتداعك

والواقع أن « أحمد شوقى » سواء أُولد بباب إسماعيل ، على حد تعبيره ، أم كانت بعيداً عن القصر نشأته ، فإنه على الحالين لم يكن خارجاً إلى الدنيا بطبيعة غير طبيعته ، طبيعة أحمد شوقى بذوقه الأدبى ونظره الفنى وسمعه الموسيقىّ ، أحمد شوقى بديباجته وتصويره وموسيقيته . كل ما فى الأمر أنه لو كان قد عاش بعيداً عن القصر ما نظم للأمير والخليفة مادحاً واثياً كلّ ما نظمه من الدر ، ثمّ ما كان ليقول وقتئذ فى مجال الفخر أمثال هذا القول وإن لم يكن فى ذلك العصر بالمستنكر :

شعرٌ يقول الدهر عند سماعه
هذا فــتى الشعراء هذا وقتهُ
فاسمع لعبدك وابن عبدك منطقاً
متطايراً بك فى القوافى صيتهُ

ولكن مالنا وذاك ، وربما لا يكون هنالك على الشاعر والشعر وقراء الشعر كبير ضير ، إذا نحن أغفلنا – فيما نختاره لتمثيل حياة شوقى من شعره – ذلك القدر من الأدب الرسمى ولا سيا أنه قد اكتظ به الشعر القديم العربى ، حتى كاد يحجب عن عامة القراء وخاصة فى عصرنا الديمقراطى ، تلك الذخائرَ الأدبية الزاخرة بالخواطر والمعانى والصور الفنية ؟

لنرجع أول الأمر إلى رأى صاحب الشعر ؛ شوقى نفسه :

فى مقدمة الطبعة الأولى للجزء الأول من ديوان « الشوقيات » الذى قام الشاعر نفسه على طبعه عام ١٩٠٠ متضمناً ما نظمه فى غضون عشر سنوات من سنة ١٨٨٨ إلى سنة ١٨٩٨ يقول الشاعر فى صدر الشعر الرسمى ما يلى :

« فالشعراء العرب كلهم قد مارسوا الشعر فنا على حدة ، واتخذوه حرفة وتعاطوه تجارة ، إذا شاء الملوك ربحت وإذا شاءوا خسرت . على أنه يستثنى من هؤلاء قليل لا يذكر ، فى جنب الفائدة الضائعة بضياع الشعر ، مديحاً فى الملوك والأمراء ، وثناء على الرؤساء والكبراء . والحاصل أن إنزال الشعر منزلة حرفة تقوم بالمدح ولا تقوم بغيره تجزئة يجل الشعر عنها ويتبرأ الشعراء منها . ألا إن هناك ملكاً كبيراً ما خلقوا إلا ليتغنوا به ، ويتفننوا فى وصفه ، وهذا الملك هو الكون : فهنالك ينفسح للشاعر المجال للتخيل ، ويتسع له المكان للقول ؛ أو لم يكن من الغبن على الشعر والأمة العربية أن يحيا المتنبى مثلا حياته العالية التى بلغ فيها إلى أقصى الشباب ، ثم يموت عن نحو مائتى صحيفة من الشعر تسعة أعشارها لممدوحيه ، والشعر الباق للحكمة والوصف للناس ؟ »

و وانثنى شوقى من فوره إلى مراجعة نفسه قائلا :

« هنا يسأل سائل : وما بالك تنهى عن خلق وتأتى مثله ؟ فأجيب : أنى قرعت أبواب الشعر وأنا أعلم من حقيقته ما أعلمه اليوم ، ولا أجد أمامى غير دواوين للموتى من الشعراء لا مظهر للشعر فيها ، وقصائد للأحياء منهم يحذون حذو القدماء ، والقوم فى مصر لا يعرفون من الشعر إلا ما كان مدحاً فى مقام عال ولا يرون غير شاعر الأمير . فما زلت أتمنى هذه المنزلة ، وأسمو إليها على درج الإخلاص فى حب صناعتى وإتقانها وصونها عن الابتذال حتى وفقت بفضل الله إليها ، ثم طلبت العلم فى أوروبا ، فوجدت فيها نور السبيل من أول يوم ، وعلمت أنى مسئول عن تلك الهبة التى يؤتيها الله ولا يؤتيها سواه ، وإنى لا أؤدى شكرها حتى أشاطر الناس خيراتها التى لا تحد ولا تنفد ».

فالشاعر الشاب أحمد شوقى كان عميق الشعور بما يجب أن يكون عليه الشعر ، شديد الإيمان بضرورة الانصراف عن أبواب الشعر القديمة التى اتخذها الكثيرون من شعراء العرب حرفة وتجارة .

ولكن ما الحيلة ، وهو يطلب واسع الرزق

ويطلب معه الجاه فى الناس ، وهى وقتئذ على أعتاب ذلك الباب ، الباب الخديوى ؟

سلامٌ على الباب الخديوىّ من فتى
رأى تحت وافى ظله كلَّ نعمةِ

شاعر العزيز وما بالقليل ذا اللقب

وإننا لنعنت فى الطلب ونذهب إلى حد التجنى إذا لم نلتمس لشاعرنا العذر ؛ لقد عاش جدُّه لأبيه وجدُّه لأمّه ومن بعدهما أبوه فى كنف ولاة مصر ، وهو نفسه قد ألحقه الخديو توفيق – بعد تخرُّجه فى قسم الترجمة بمدرسة الحقوق – مترجماً فى الديوان الإفرنكى الخديوى ، ولم يكد يمضى عليه حولٌ واحد حتى رأى الخديو إيفاده للدراسة فى فرنسا على نفقته . ولنذكر بهذه المناسبة أن الخديو توفيق كان الوحيد من حفدة محمد على الذى لم يُعنَ والده بتوفير الدراسة له فى الأقطار الأوروبية . وقد تلطف الأمير مع الفتى فخيّره فى الأمر ، وجعل له اختيار دراسته ، فلما اختار الحقوق أشار الأمير عليه أن يجمع فى الدراسة بينها وبين الآداب الفرنسية بقدر الإمكان .

وهكذا زاد حب الشاعر لِقيده ، فلم يكفَّ وهو فى باريس عن نظم الشعر الرسمى وإرسال تلك الأماديح للقصر فى كل مناسبة .

ولكن ، أويعجز حقًّا هذا الفتى الواسع الحيلة أن يجد لنفسه الوسيلة للخروج من ضيق هذا التقييد إلى فضاء التجديد ؟

المرحلة الثانية : محاولات التجديد

كان الشاعر وهو فى أوروبا يدرس إلى جانب القانون ما أوصاه الخديو بدرسه من الآداب الفرنسية ، وكان لا يقع منها على ذلك الفيض من المديح الذى يغلب على الشعر العربى . ولقد كانت الرغبة فى التجديد منذ ذلك الزمان فاشية فى مصر بين فريق الشبان الذين تعلموا فى المدارس العصرية ، وحصّلوا أطرافاً من الثقافة الأوروبية . وهذا شاعرنا الشاب لا يخالفهم فى الرأى ، وإن كنا نراه فى مقدمته يؤثر الإنصاف فى الحكم على ما تركه شعراء العرب من التراث الأدبى ؛ إذ يقول :

« فالناس عندنا فريقان : فنا فريق يحتقر الشعر ، وفريق منا معشر الشبان يضمرون للشعر العربى عداوة من جهل الشىء ، ويرون بينه وبين الشعر الإفرنجى بعد ما بين المشرق والمغرب ، ناسين أن هذه الأمة من شعراء العرب قد خلت ، فلا ينبغى أن يؤخذوا إلا بما تركوا ، وأن المسئول عن خروج الشعر بعدهم إنما هو الخلف المفرط ، والوارث المتلاف » .

فماذا فعل شوقى – وقد رأينا شدة تقريعه وحرارة دعوته – للخروج بالشعر من ربقته وتحريره من عبوديته ، وهو وقتئذ شابٌ ، وتلك كما يقول رسالة الشباب ؟

أعمل الشاعر فكره وتدبر أمره ، فانفتقت له الحيلة عن هذه الوسيلة : قال :

« وإذ كنت أعتقد أن الأوهام إذا تمكنت من أمة كانت لباغى إبادتها ، كالأفعوان الذى لا يطاق لقاؤه فيؤخذ من خلف بأطراف البنان جعلت أبعث بقصائد المديح من أوروبا مملوءة من جديد المعانى وحديث الأساليب بقدر الإمكان » .

ومعلوم أن شعراء العرب قد استنّوا من تقاليد شعر المديح أن يستهلوها بمطالع فى الوصف أو فى الغزل ، ولما كانت هذه المطالع أوسع من المديح مجالا للتجديد ، فقد بعث شوقى من أوروبا قصيدة مديح للخديو توفيق استهلها بهذا الغزل الرقيق :

خدعوها بقولهم حسناءُ
والغوانى يغرُّهن الثناءُ

ما تُراها تناست اسمىَ لمّا
كثُرت فى غرامها الأسماء

إن رأتنى تميل عنى كأن لم
تكُ بينى وبينها أشياء

نظرةٌ فابتسامةٌ فســـلامٌ
فكــلامٌ فــوعد فلقــاء
يوم كنا ، ولا تسلْ كيف كنا
نتهادى من الهـــوى ما نشاء
وعلينا من العفــاف رقيبٌ
تَعِبتْ فى مراسه الأهواء
جاذبتنى ثوب القَصِىِّ وقالت
أنتمُ الناس أيها الشعــراء
فاتقوا الله فى قلوب العذارى
فالعــذارى قلوبهن هــواء

وهذا المطلع الغنائى الذى اشتهر بعدها ، وغناه من غناه ، يسترعى نظرنا فيه ذلك البيت الذى لم يبق أحدٌ إلا رواه وهو :

نظرة فابتســامة فسلامٌ
فكــلامٌ فــوعدٌ فلقــاءُ

فهذا البيت فيما نرى — ولعلكم ترون رأينا — لا يعكس الحياة عندنا ولا عند العرب ، بل هو فى سرعته السينمائية من وحى باريز حقًّا ، وما وجده الشاعر فى الحياة الباريزية — وقد وصفها فى قصيدة « غاب بولونيا » من الحرية واليسر فى طلب الحب . فماذا كان وقع هذا التجديد كما تخيله شاعرنا واعتمده ؟

يقول شاعرنا :

« وكانت المدائح الخديوية تنشر يومئذ فى الجريدة الرسمية ، وكان يحررها يومئذ أستاذى الشيخ عبد الكريم سلمان ، فدفعت القصيدة إليه ، وطلب منه أن يسقط الغزل وينشر المدح ، فود الشيخ لو أسقط المديح ، ونشر الغزل ؛ ثم كانت النتيجة أن القصيدة برمّتها لم تنشر ، فلما بلغنى الخبر لم يزدنى علماً بأن احتراسى من المفاجأة بالشعر الجديد دفعة واحدة إنما كان فى محله وأن الزلل معى إذا أنا استعجلت » .

وعندها خطر للشاعر أن السلامة كل السلامة أن يتجه بالتجديد إلى ما لم يرسخ فيه تقليد ، فعمد إلى معالجة فن المسرحية وكانت قد ظهرت وقتئذ محاولات للمسرحية فى الشعر العربى للشيخين خليل اليازجى وعبد الله البستانى . ومعلوم أن العاصمة الفرنسية كانت فى القرن التاسع عشر عامرة بالمسارح وما برحت أكثر ربوع الأرض عماراً وازدهاراً بهذه الدور .

وقد أشار شوقى فى مقدمته — فى معرض التدليل على قدرة الشاعر أن يكون ناثراً — إلى ما كان أدباء الإفرنج يقدمونه على أكبر ملاعبهم من القصص التمثيلى بين منظوم ومنثور .

ولا شك فى أن شاعرنا كان كثير الغشيان لتلك الدُّور مدى ستة الشهور التى رأى له الخديو عباس أن يقضيها فى باريز بعد أن أتمَّ الدراسة ليفرغ فيها الفتى الشاعر إلى تعرُّف المزيد من ألوان المدنية والثقافة الفرنسية فى تلك الحقبة من العصور التى كانت فيها باريز مدينة النور . وكانت عروس المسرح فى هذه الحقبة ساره برنار وما كان لمثل شاعرنا أن يفوته شهودها فى أكثر من تمثيلية ،وبخاصة كليوباطرة لمؤلفها الشاعر المسرحى « إميل مورو Emile Morau » فضلا عن چان دارك لمؤلفها « چول باربيه Jules Barbier » وغيرها .

كما كان شاعرنا ولا ريب يغشى المسارح الغنائية الكبرى فى باريس مثل دار الأوپرا ودار « الأوپرا كوميك » فإن الميل إلى العنصر الغنائى ،وخاصة العنصر الغنائى الخفيف ،ظاهرٌ منذ أولى محاولاته المسرحية وهى « على بك أو فيما هى دولة المماليك » التى نظمها فى فى باريس عام ١٨٩٣ معتمداً فى وضع حوادثها — كما يقول — على أقوال الثقات من المؤرخين الذين رأوا ثم كتبوا . ولقد بعث بها الشاعر كعادته إلى نصيره الوزير عبد الرحمن رشدى ليعرضها على الخديو توفيق قبل التمثيل بالطبع — (وبالطبع هذه ليست من « عندياتنا » بل من عند الشاعر) — فجاءه الرد بالفرنسية يقول فيما يتعلق بالمسرحية :

« إن الجناب العالى تفكه بقراءتها وإنه يدعو لك بالمزيد من النجاح ،ويجب ألا تشغلك دروس الحقوق التى كان يمكنك تحصيلها وأنت بين ذويك فى مصر عن تذوق معالم المدنية الماثلة أمامك وأن تأتينا من مدينة النور بقبس تستضىء به الآداب العربية » .

وفيما عدا ذلك كان الكتاب خلواً من الرضا عن تمثيل المسرحية والإذن فيه .

ولا ندرى ما الذى خطر للشاعر فى تعليل السكوت عن تمثيل المسرحية ؟ أعيوبها من الناحيتين الأدبية والمسرحية ، أم موضوعها الذى يدور على بطل ثار على الدولة العثمانية فى أواخر القرن الثامن عشر للاستقلال بمصر ؟

ولقد كانت للشاعر فى هذه المسرحية التى أريد له أن يطويها ويستعيض الله فيها أبيات عزّ عليه ضياعها ، فكان من اعتزازه بها فى ذاتها أن استخار الله وجعلها مقطعات متفرقة ضمّنها الجزء الأول من ديوانه فى طبعته الأولى التى ظهرت بعد سنوات . ولقد عاد شاعرنا إلى نظم هذه المسرحية من جديد فى عهده التمثيلى فى أواخر حياته بعد أن زالت عن مصر التبعية للباب العالى ، وزالت الخلافة العثمانية نفسها ؛ وكان انصراف شوقى فى ذاك الحين عن معالجة التأليف المسرحى نحواً من الأربعين سنة .

ولم يبق لشاعرنا فى باريس متنفّس بعد ذلك للتجديد إلا الترجمة .

فنرى « شوقى» هنا عاكفاً على ترجمة قصيدة « البحيرة » للشاعر لامرتين . وهى — كما يقول — من آيات الفصاحة الفرنسية ، حتى إذا أتمّ ترجمتها أرسلها فى كراسة وبعض كراسة إلى نصيره الوزير السالف ذكره عبد الرحمن رشدى ناظر المالية ليطلع عليها الجناب الخديوى . وكان هذا آخر عهد الشاعر وآخر عهدنا كذلك بهذه الترجمة ؛ فإن « شوقى » لم يتخذ لها مسودة راجياً أن يجدها عند الوزير بعد العودة إلى مصر ، ولكن ، عدَت دون ذلك عواد .

ويدلنى على مبلغ إعجاب شاعرنا بقصيدة البحيرة ما يلاحظ من تكراره الإشارة إليها حتى فى مدائحه للخديو عباس ، ومن ذلك قصيدة أرسلها من باريز ، وأخرى نظمها بمصر عام ١٨٩٥ فى وصف قصر المنتزه يقول فيها :

منتزه العباس للمجتلى
آمنتُ بالله وجنّاته
قصور عزٍّ باذخات الذرى
يودُّها كسرى مَشيداته
وترعة لو لم تكن حلوة
أنسَتْ « لمرتين » بحيراته

كذلك بدا للشاعر أن يجرِّب خاطره على أسلوب «لافونتين» الشهير بنظم الحكايات على لسان الحيوانات . ولقد مضى فى ذلك برهة ، وكان كلما فرغ من وضع أسطورتين أو ثلاث اجتمع هو والأحداث المصريون وقرأ عليهم شيئاً منها ، فكانوا يفهمونه لأول وهلة ويأنسون إليه ويضحكون فى أكثره وهو يستبشر لذلك ، ويتمنى لو وفقه الله ليجعل لأطفال المصريين مثلما جعل الشعراء للأطفال فى البلاد المتمدينة منظومات قريبة المتناول ، يأخذون الحكمة والأدب من خلالها على قدر عقولهم . ويذكر شاعرنا بهذه المناسبة معاصره الكبير « خليل مطران » فيقول :

« وهنا لا يسعنى إلا الثناء على صديقى خليل مطران صاحب المنن على الأدب ، والمؤلف بين أسلوب الإفرنج فى نظم الشعر ونهج العرب . والمأمول أن نتعاون على إيجاد شعر للأطفال وأن يساعدنا سائر الأدباء والشعراء على إدراك هذه الأمنية » .

وهذه الحكايات التى نظمها شوقى على أسلوب لافونتين تبلغ الخمسين ، منها مقطوعة عنوانها « الصياد واليمامة » :

يمامةٌ كانت بأعلى الشجره
آمنةً فى عشها مستتره

فأقبل الصيادُ ذات يوم
وحام حولَ الروض أيَّ حَوْم
فلم يجد للطير فيه ظلاً
وهمَّ بالرحيل حين ملاَّ
فبرزت من عشها الحمقاءُ
والحمق داء ماله دواءُ
تقول جهلاً بالذى سيحدثُ :
« يأيها الإنسان عمَّ تبحثُ ؟ »
فالتفت الصياد صوب الصوت
ونحوه سدد سهمَ الموت
فسقطت من عرشها المسكين
ووقعت فى قبضة السكين
تقول قول عارفٍ محققِ :
« ملكتُ نفسى لو ملكتُ منطقى »

بيد أنه مهما يكن من تأثُّر شوقى بأسلوب « لافونتين » كما أخبرنا هو بنفسه عن نفسه ، فإن هذا الفن لم يكن مجهولاً قبل ذلك عند من سبق من أدباء العرب فى كليلة ودمنة نثراً ، وفى الصادح والباغم نظماً .

أما الصدى الذى نخاله ذهب إلى مدًى أبعد فى نفسه ، فيظهر أنه كان لڤيكتور هيجو ، وكان العصر وقتئذ قريب عهدٍ بوفاته عام ١٨٨٥ ، وما كان فى تشييع جنازته ودفن رفاته من احتفالٍ عظيمٍ هو أقرب إلى العبادة والتأليه لفرط ما أحاط به من شعائر التكريم والتنظيم .

ويدلنا على مبلغ استجابة شاعرنا لذلك التأثير الكبير الذى كان لڤيكتور هيجو على خيال الجماهير فى ذلك العصر ، طموحُه أن تكون له مثلُ منزلته فى مصر ؛ إذ يقول فى إحدى مدائحه للخديو عباس ، ولعله بعث بها من باريز :

يا بديع الطريف فى كل مجدٍ
وعريقَ التليد فى الأمجادِ
هل سبيلٌ إلى ثنائك إنى
ضاقت السُّبْلُ فى فى بالضّادِ
سُمِّىَ العصر عصر ڤكتور ذى النو
ر ، وماج الزمان بالإنشاد
فهو ميدانُه ، ولم تَرْضَ مصرٌ
أن يَرَوْها فيه بغير جواد

وما دمنا بسبيل التحرى عن أثر دراسات الشاعر فى شعره ، فمن المناسب أن نشير إلى أن الغالب على الظن عندنا وعند آخرين غيرنا أن يكون من أثر ڤيكتور هيجو وبخاصة ديوانه « أسطورة العصور » فى شاعرنا الشاب وقتئذ ذلك المنحى الذى انتحاه فى آيته التاريخية الأولى « كبار الحوادث فى وادى النيل » وقصيدة شوقى التى نشير إليها هى أولى قصائده العظام ، وقد جاء نظمها بمناسبة الدعوة إلى المؤتمر المشرقى الدولى المقرر انعقاده فى مدينة چنيڤ بسويسرة فى سبتمبر عام ١٨٩٤ . ولما كان الثابت من موجز ترجمة شوقى لحياته بقلمه أن عودة الشاعر من باريز كانت بعد ولاية عباس بعام أو بعض عام أى فى أواخر سنة ١٨٩٢ أو أوائل سنة ١٨٩٣ ، فلا جرم أن يكون شاعرنا حين نظم قصيدته التاريخية ما برح متأثراً بشاعر ذلك العصر ، « عصر ڤيكتور ذى النور » كما أسماه ، وأنه ما برح مستذكراً فنَّ ذلك الشاعر ومَنْحاه فى ديوانه الأشهر « أسطورة العصور » . ويزيد هذا الوهم عندنا علمُنا بما كان ينظمه الناظمون قبل ذلك فى تاريخ الممالك ؛ فقد كان لايعدو أن يكون فى التاريخ ، بمنزلة ألفية بن مالك فى النحو والصرف .

وتحضرنا قصيدةٌ من هذا القبيل يقول ناظمها بعد الحمد لله والصلاة والسلام على الرسول :

وقام من بعده الصدِّيقُ مجتهداً
وفى ثلاثة عشرٍ بعدها قُبِرا

وقام من بعده الفاروقُ ثمة فى
عشرين بعد ثلاث غيّبوا عُمـــرَا
وهو الذى اتخذ الديوانَ واقترض ال
عطاء ، قيل وبيتَ المال والدُّرَرَا
سنَّ التراويحَ والتأريخَ وافتتح ال
فتوح جَمًّا ، وزاد الحدَّ مَن سَكِرَا
وهو المسمى أمير المـــؤمنين ولم
يدعَى به قبله شخصٌ من الأمَرَا
وقام عـــثمانُ حتى جاء مقتلُـــه
بعد الثلاثين فى ستٍّ وقد حضَرَا
وهو الذى . . .

إلى آخر القصيدة ، وهى تنتظم تاريخ الخلفـــاء المسلمين خلال تسعماية سنة .

وما لنا نذهب بعيداً ، وقريبٌ منا أن نستشهد شاعرَنا نفسه عن نفسه . فإنه بعد سنوات طوال حتى ذلك العهد ، حين انفرد بعيداً عن مصر أثناء الحرب العالمية الأولى فى منفاه السحيق ، عاكفاً على المصنفات القديمة فى التاريخ العربى العريق ، عاد فى بعض ما نظمه إذ ذاك فى أرجوزته « دول العرب وعظماء الإسلام » إلى ما يشبه الطريقـــة العتيقة فى عرض التاريخ ، وإذا هو يقول بعد الحمد لله والصلاة على الرسول :

الخلفـــاء الراشدون أربعـــه
مرضيـــةٌ سُنّتُهم متّبعـــه
فى الذكر لم يُغفلْ لهم حديثُ
وذكرُهم سيرَةُ الحـــديثُ
العُمَران وابنُ أرْوَى وعلِى
فى الذروة الشمّاء والأوْج العلِى

الانطلاقة الأولى

على خلاف كل شيء جاءت قبلها قصيدة شاعرنا الهمزية « كبار الحوادث فى وادى النيـــل » التى نظمها إثر عودته من بعثته الدراسية . وما من شك فى أن شاعرنا أفاد الكثير من مطالعاته الإفرنكية كما أفاد قبلها وبعدها الكثير من مطالعاته فى أمهات الكتب العربية فى التاريخ والأدب وبخاصة الشعر العربى . وما من نهضة فى الفنون والآداب إلا كانت ملتقًى لغيرها من التيارات كاللقاح تتجدد به الحياة كل حين . ولقد تأثر الأدب العربى فى عهده العباسى خاصة بالثقافة الفارسية ، كما تأثر الأدب الفارسى بعدها بنماذج من الشعر العربى . وهذا رب الدراما الإنجليزية شكسبير وهذا ثالوثها عند الفرنسيين كورنى وموليير وراسين ، لا نقرأ عن واحد منهم دراسة إلا قدمت بين يديه ما يدين به لمن تقدموا عليه أو عاصروه من غير أمته على الخصوص . ولقد جاء كبير الشعراء الألمان « جوته » فى هذا الشأن بمقطع الصواب وفصل الخطاب إذ يقول :

« إننا نولد وفينا كفاياتنا ، ولكننا مدينون فى تكويننا لألوف المؤثرات تحتويها هذه الدنيا الواسعة التى نأخذ منها ما يوائمنا ويدخل فى قدرتنا . وإنى لمدين بالكثير للإغريق والفرنسيين ، مدين بما لا حد له لشكسبير وسترن وجولد سميث . ولكنى إذا قلت هذا فليس معناه أنى أكشف للناس عن ينابيع ثقافتى . إن هذا عمل لا آخر له ولا طائل تحته . وكفى المرء أن يكون ذا نفس تحب الحق وتقبسه حيثما كان » .

فحسبنا إذن ما أشرنا إليه من ينابيع الثقافة فى تكوين شاعرنا شوقى ، وعلينا بعد ذلك ألا نغلو فنبنى عليها كل شيء ، والإلاجاز لنا — كما يقول جوته — « أن نسأل الرجل القوى ، عن الثيران والغنم والخنازير التى أكلها فأفادته القوة ! » .

على أنه من غير الجائز كذلك أن يزعم زاعم لشاعرنا الكبير ما لم يزعمه لنفسه من قدرة الخلق من العدم .

إن كل مقطوعة من تلك الباكورة العظمى لشعر شوقى التاريخى وراءها ثقافة حصلتها الدراسة الجادة ، وأدركتها فطنة من الشاعر متوقدة حادة ، وأحستها

مشاعر مرهفة ، وتمثلتها مخيلة واعية ، ثم تناولتها البراعة البارعة ، فضمنتها العبارة البليغة الطيّعة ، وصبّتها فى القالب البديع الفنى ، وأجرت فيها النغم والموسيقى.

وإليكم هذه الباكورة العظمى من شعر شوقى التاريخى . ولما كان الشاعر قد نظمها بمناسبة انعقاد المؤتمر المشرقى الدولى فى سويسرة ، وكان الشاعر مندوباً عن الحكومة المصرية لشهوده، استهلها بوصف ركوبه البحر فى طريقه إلى المؤتمر :

همّتِ الفُلْكُ واحتواها الماءُ
وحَدَاها بمن تُقِلُّ الرجاءُ
ضرب البحر ذو العُبَاب حَوَالَيْـ
ـها سماءً قد أكبرتها السماء
ورأى الهاربون من شَرَك الأر
ض شِباكاً تمدها الدأماء
وجبالاً موائجاً فى جبال
تتدجَّى كأنها الظلماء
ودوياً كما تأهَّبت الخيـ
ـل وهاجت حُماتَها الهَيْجاء
لُجَّةٌ عند لجة عند أخرى
كهِضَابٍ ماجت بها البَيْداء
وسفينٌ طوراً تلوح وحيناً
يتولّى أشباحَهن الخفاء
نازلاتٌ فى سيرها صاعداتٌ
كالهوادى يهزُّهن الحُداءُ
ربِّ إن شئتَ فالفضاء مضيق
وإذا شئت فالمضيق فضاء
فاجعل البحر عصمة وابعث الرحْـ
ـمة فيها الرياح والأنواء
أنت أنسٌ لنا إذا بَعُد الأنـ
ـس وأنت الحياةُ والإحياء
يتولى البحارَ مهما أدلهمّت
منك فى كل جانب لألاءُ
وإذا ما علَتْ فذاك قيام
وإذا ما رغت فذاك دعاء
فإذا راعها جلالك خرّت
هيبةً ، فهى والبساط سواء
والعريض الطويل منها كتابٌ
لك فيه تحية وثناء
وقديماً عن زحفنا ضاق وجه الْـ
ـأرض فانقاد بالشراع الماء
وانتهت إمرة البحار إلى الشر
ق وقام الوجود فيما يشاء
وملكنا فالمالكون عبيد
والبرايا بأسرهم أُسَرَاء

هنا يبدأ تاريخ مصر منذ كان التاريخ ، ويعرض الشاعر لوحته الأولى عن بناة الأهرام منذ أربعائة وأربعة آلاف عام :

وبنينا فلم نخلِّ لبانٍ
وعلونا فلم يَجُزْنا علاءُ
قلْ لبانٍ بنى فشادفغالى :
لم يجز مصرَ فى الزمان بناء
ليس فى الممكنات أن تنقل الأجْـ
ـبال شُمًّا وأن تُنال السماء
أجفل الجان عن عزائم فرعو
ن ودانت لبأسها الآناء
شاد مالم يَشِدْ زمانٌ ولا أنْـ
ـشأ عصرٌ ولا بنى بنّاء
هيكلٌ تُنْثَر الديانات فيه
فهى والناسُ والقرونُ هباء
وقبورٌ تحط فيها الليالى
ويُوارَى الإصباح والإمساء

تشفق الشمسُ والكواكب منها
والجديدان والبلى والفناء
فاعذر الحاسدين فيها إذا لا
موا فصعبٌ على الحسود الثناء
زعموا أنها دعائم شيدت
بيد البغى ملؤها ظلماء
دُمّر الناس والرعية فى تشـ
ـييدها والخلائق الأسراء
أين كان القضاء والعدل والحكـ
ـمة والرأى والنُّهى والذكاء
وبنو الشمس من أعزّة مصر
والعلومُ التى بها يستضاء
فادّعى ما ادعى أصاغرُ آثيـ
ـنا ، ودعواهم خناً وافتراء
ورأوا للذين سادوا وشادوا
سُبّة أن تسخّر الأعداء
إن يكن غير ما أتوه فخارٌ
إننى منك يا فخار براء

ثم ينتقل الشاعر من هذه العظمة التى كانت عليها مصر إلى ما دخل بعد ذلك عليها من الشقاق والخلاف والفتن التى مزقت وحدتها ، وقطعت أوصالها ، وأضعفت شوكتها ، وهدّت قواها ، فأغار عليها من البادية الآسيوية من هم دون مصر حضارة ومدنية ، ولكن مصر لاتلبث عظمتها فى اللوحة التالية أن تنهض نهضتها ، وتطرد الهكسوس ، وتستردّ حريتها ماضية فى معارج عظمتها .

يسكن الليث للوثوب من الأسـ
ـر فكيف الخلائق العقلاءُ
وأعيد المجد القديم وقامت
فى معالى آبائها الأبناء

مَن كرمسيس فى الملوك حديثاً
ولرمسيس الملوكُ فداء
بايعته القلوب فى صُلْب سيتى
يوم أن شاقها إليه الرجاء
واستعدّ العباد للمولد الأكـ
ـبر وازّيّنت له الغبراء
جلّ رمسيس فطرة وتعالى
شيمةً أن يقوده السفهاء
وسما للعلا فنال مكاناً
لم ينله الأمثال والنُّظراءُ
وجيوشٌ ينهضن بالأرض ملكاً
ولواء من تحته الأحياء
ووجود يساسُ ، والقولُ فيه
ما يقول القضاة والحكماء
وبناءٌ إلى بناء يودُّ الـ
ـخلد لو نال عمره والبقاء
وعلومٌ تُحيى البلاد ، وبنتا
هور فخرُ البلاد ، والشعراء
إيه سيزوستريس ماذا ينال الـ
ـوصفُ يوماً أو يبلغ الإطراء
كبرت ذاتك العلية أن تحـ
ـصى ثناها الألقابُ والأسماء

ولكن الدهر لايدوم أبداً صفاؤه ، وقد صافى مصر قروناً تبلغ الألوف من السنين كانت تسير فيها من نصر مبين إلى نصر مبين ، فلا بد أن تذوق اليوم من طعم البلاء ، وياله من بلاء :

لارَعاك التاريخ يا يومَ قمبيـ
ـز ولا طنطنت بك الأنباءُ
دارت الدائراتُ فيك ونالت
هذه الأمةَ اليدُ العسراء
يوم منفيسَ والبلاد لكسرى
والملوك المطاعةُ الأعداء

يأمر السيفُ فى الـرقاب وينهى
ولمصر على القـذى إغضاء
جيء بالمـالك العزيز ذليلاً
لم تُزلزل فـؤادَه البأسـاء
يبصر الآلَ إذ يُراح بهم فى
موقف الـذُّل عَنْوَةً وبجاء
بنت فرعونَ فى السلاسل تمشى
أزعج الدهرَ عُرْيُها والحفاء
فكأنْ لم ينهض بهوْدجها الدهـ
ـر ولا سار خلفها الأمـراء
فشتتْ تُظهر الإباء وتحمى الدّ
مع أن تسترقّه الضـرّاء
قد أرادوا لينظروا دمع فرعوْ
ن ، وفرعونُ دمعه العنقاء
لاتسلى ما دولة الفرس ، ساءت
دولةُ الفرس فى البـلاد وساءوا
سلبتْ مصرَ عزّها ، وكستها
ذلّةً مالهـا الـزمان انقضاء
وارتوى سيفُها ، فعاجلها الله
ـه بسيف ما إن له إرواء

ثم يستقبل شاعرنا فى نشوة الغبطة والاستبشار ، إسكندر الأكبر ابن مقدونية صاحب الفتوح فى الغرب والشرق ، وناشر الحضارة الإغريقية فى أرجاء الأرض ، فلنستمع لشاعرنا يشيد بمن شاد الإسكندرية ، ثم يذكر من بعده من خلفوه من البطالسة الغرّ على عرش مصر إلى أن أضاعتها أنثى من بنات حواء .

شاد إسكنـدرٌ لمصر بنـاءً
لم تَشِدْه الملـوك والأمراء
بلـداً يرْحل الأنامُ إليه
ويحجُّ الطـلاّب والحكمـاء
عاش عمراً فى البحر ثغر المعالى
والمنـارَ الذى به الاهتـداء
مطمئنـاً من الكتـائب والكتْـ
ـب بما ينتهى إليه العـلاء
يبعث الضوءَ للبلاد فتسرى
فى ثنـاه الفهـوم والفهماء
والجوارى فى البحر يُظهرن عزَّ الـ
ـملك ، والبحرُ صوْلةٌ وثراء
والـرعايا فى نعمة ، ولبطليْـ
ـموس فى الأرض دولة علياء

وفى هذه الجنة الفيحاء ظهرت الحية الرقطاء ، كليوبطرة رقطاء النيل التى لم تقف عند إغراء شيخ القواد يوليوس قيصر ثم إغراء القائد الرومانى الشاب أنطونيو ، بل كان من جنايتها أن وقعت هذه البلاد تحت النّير الرومانى ، وعرفت ألوان الشقاء المادى وصنوف الاضطهاد الدينى .

وقضى الله أن تضيّع هذا الـ
ـملك أنثى صعبٌ عليها الـوفاء
فتناهى الفسـادُ فى هذه الأرْ
ض وجاز الأبالسَ الإغواء
ضيّعت قيصرَ الـبرية أنثى
يا لـربِّى مما تجرّ النسـاء
فتنت منه كهفَ روما المرجّى
والحسامَ الذى به الاتقـاء
قاهرَ الخصم والجحـافل مهما
جدَّ هولُ الوغى وجدَّ اللقاء
فأتاها من ليس تملكه أنـ
ـثى ولا تسترقُّه هيفـاء
بطل الدولتـين حامى حمى رو
ما الذى لاتقـوده الأهـواء

أخذ الملكَ وهى فى قبضة الأفـ
ـعى عن الملك والهوى عمياء
سلبتها الحياةَ ، فاعجب لرقطا
ء أراحت منها الورى رقطاء
وتولت مصراً يمينٌ على المصـ
ـرىّ من دون ذا الورى عسْراء
تُسمع الأرضُ قيصراً حين تدعو
وعقيمٌ من أهل مصر الدعاء
ويُنيل الورى الحقوقَ فإن نا
دته مصرٌ فأذنه صماء
فاصبرى مصرُ للبلاء ، وأنىَّ
لك والصبر للبلاء بلاء

هنا وسط هذه الظلمات المدلهمات تتجلى رحمة الله بعباده فيمن أرسلهم من أصحاب الرسالات ، فتنجاب عن أوهام البشرية جهالة الوثنية ، وتظهر الموسوية ، ومن بعدها المسيحية وأخيراً تظهر آية الآيات على يد خاتم المرسلين والأنبياء :

ربِّ شقت العباد أزمانَ لا كتا
ب بها يُهتدى ولا أنبياء
ذهبوا فى الهوى مذاهبَ شتى
جمعتها الحقيقة الزهراء
فإذا لقبوا قويًّا إلهاً
فله بالقُوى إليك انتهاء
وإذا آثروا جميلاً بتنزيـ
ـه فإن الجمال منك حباء
وإذا أنشئوا التماثيلَ غُرًّا
فإليك الرموز والإيماء
وإذا قدّروا الكواكب أربا
باً فمنك السنا ومنك السّناء
وإذا ألّهوا النباتَ فمن آ
ثار نعماك حسنه النماء

وإذا يمّموا الجبال سجوداً
فالمراد الجلالة الشمّاء
لعُلاك المذكَّرات عبيد
خُضَّع والمؤنثات إماء
جَمع الخُلْقَ والفضيلةَ سرٌّ
شفَّ عنه الحجاب فهو ضياء
سجدت مصر فى الزمان لإيزيـ
ـس الندّى من لها اليد البيضاء
إن تلِ البرَّ فالبلاد نُضَارٌ
أو تل البحرَ فالرياح رُخاء
أو تل النفس فهى فى كل عضو
أو تلِ الأفق فهى فيه ذكاء
قيل إيزيس : ربةَ الكون لولا
أن توحَّدت لم تك الأشياء
واتخذتِ الأنوار حُجْباً فلم تبـ
ـصرْك أرضٌ ولا رأتك سماء
أنت ما أظهرَ الوجود وما أخـ
ـفى وأنت الإظهار والإخفاء
لك آبيسُ والمُحَبَّبُ أوزيـ
ـريس وابناه كلهم أولياء
مُثلت للعيون ذاتُك والتمـ
ـثيل يُدْنى مَن لا له إدناء
وادّعاك اليونان من بعد مصر
وتلاه فى حبك القدماء
فاذا قيل ما مفاخر مصر ؟
قيل منها إيزيسها الغرّاء

* * *

ربِّ هذى عقولنا فى صباها
نالها الخوف واستباها الرجاء
فعشقناك قبل أن تأتى الرسـ
ـل وقامت بحبك الأعضاء

ووصلنا السُّرى فلولا ظلام الْـ
جهل لم يَخطُنا إليك اهتداء
واتخــذنا الأسماء شتى فلما
جاء موسى انتهت لك الأسماء

* * *

ولــد الرفقُ يوم مولد عيسى
والمروءاتُ والهــدى والحياء
وازدهى الكون بالوليد وضاءت
بسناه من الــثرى الأرجاء
وسرت آيــة المسيح كما يسـ
رى من الفجر فى الوجود الضياء
تملأُ الأرض والعــوالمَ نوراً
فالــثرى مائج بها وضّاء
لا وعيدٌ ، لا صولة ، لا انتقام
لا حسام ، لا غزوة ، لا دماء
وأطاعتــه فى الإلــه شيوخ
خُشّعٌ خُضّعٌ له ضعفــاء
أذعن الناس والملــوك إلى ما
رسموا والعقــول والعقلاء
فإذا الهيكل المقدّس ديــرٌ
وإذا الــدير رونق وبهــاء
وإذا رومةٌ لعيسى ويــونا
ن ونيل الــثراء والبطحــاء
إنما الأرض والفضــاء لــربّى
وملــوك الحقيقة الأنبيـــاء

* * *

هَرِمتْ دولة القيــاصر والدو
لات كالناس داؤهن الفنــاء
ليس تُغنى عنها البــلادُ ولا ما
لُ الأقاليم إن أتاها النــداء

نال روما ما نال من قبل آثيـ
ـنا وسيمتْهُ ثيبة العصْماء
سنّةُ الله فى الممالك من قبـ
لُ ومن بعد ، ما لِنُعمى بقاء

* * *

أظلم الشرق بعد قيصرَ والغر
بُ وعمَّ الــبريةَ الإدجاء
وتولى على النفوس هوى الأو
ثان حتى انتهت له الأهواء
أشرق النــور فى العــوالم لمّا
بشرتْها بأحمــد الأنبيـــاء
باليتـيم الأمىِّ والبَشَر المو
حَى إليه العلوم والأسماء
قوة الله إن تولت ضعيفــاً
تعبت فى مِراسه الأقــوياء
أشرفُ المرسلين ، آيته النط
ـق مُبيناً ، وقومه الفصحاء
جاء للناس ، والسرائرُ فوضى
لم يؤلِّف شتاتَهن لــواء
وحِمى الله مستباحٌ ، وشرع الل
ه والحــقُّ والصــوابُ وراءُ
فلجــبريل جَيْئــة ورواح
وهبــوط إلى الثرى وارتقاءُ
يحسب الأفقُ فى جناحيه نورٌ
سُلبتْهُ النجــومُ والجوزاء
تلك آى الفرقان أرسلها الل
ـه ضياء يهدى به من يشاء

هذه القصيدة فى أعظم الغنى عن التعقيب عليها والإشادة بها ، وأحسب أن كل ثناء ولو كان الدرر ، قد يفسد على القراء جوّها وما تركته فيهم من الأثر .

* * *

ولقد عاد شاعرنا من مدينة جنيف بعد أن ألقى فى مؤتمرها هذا العرض الرائع الشعرى للتاريخ المصرى حاملاً لنا من المدينة السويسرية قصيدة طويلة نظمها فى وصفها . وبلغ شاعرنا من الدقة فى تصويرها وتصوير ضواحيها وأرباضها دقة التصوير الشمسى .

والناظر فى القصيدة يلقى لا محالة لمسةً للمصور الفنى هنا وهناك ، ولكن القصيدة فى جملتها أشبه فى القراءة بالدليـــل السياحى . ولا بأس أن نستمع لبعض هذه الأشعار ، فإن هى لم تمتعنا غايةَ المتعة الأدبية ، فإنها لا شك تفيد الفائدة كلَّها فى التعريف بالأقطار بما استقصته من الأوصاف الدقيقة الطلية ، ومنها وصف قطار الكهربا المتسلق للجبال الشماء عندهم ، ويسمونه فى لغتهم Funiculaire ، وهو فى الجنوب من جنيف يتسلق جبل « ساليف » Salève بالمرتادين من أهل الرياضة والمتفرجين :

وسألتها اللقيا ، فأوحت أنْ غداً
بالطود الابيض من جبال سُوَيْسرا

فنهارُنا تحت « السليف » وفوقه
ولدى جوانبه وما بين الذرى

مشياً ، وتركاباً ، وزحلقةً على
عجل هنالك كهربائىّ السُّرى

فى مركبٍ مستأنسٍ سالت به
قُضُبُ الحديد تعرُّجاً وتحدُّرا

ينساب ما بين الصخور تمهُّلاً
ويخفُّ بين الهـوَّتين تخطُّرا

وإذا اعتلى بالكهرباء لذروة
عصماء همَّ معانقـاً متسوِّرا

لما نزلنا عنه فى أم الذرى
قمنا على قرع « السليف » لننظرا

أرضٌ تموج بها المناظر جمـةٌ
وعوالمٌ نِعمَ الكتـابُ لمن قرا

قد صغَّر البعـدُ الوجودَ لنا فيا
لله ما أحلى الوجــودَ مصغَّرا

وإننا لنفتقد فى هذا الشعر ما سمعناه منذ لحظة من ذلك النغم الموسيقى والسحر البيانى ، وما لمسناه واهتززنا له من تلك الشَّحْنة الشعورية الممتزجة بالذخيرة الثقافية عموماً اشتمل جميع ذلك من النفحة الشعرية العلوية التى استروحناها جميعاً فى الآية الهمزية .

ولكنه الوحى ، ينقطع فى فترات ، ثم يعاود النزول بالآيات . فما لبثت الآية الهمزية أن جاءت بعدها أختٌ لها ، نظمها الشاعر عام ١٨٩٧ بعنوان « صدى الحرب » ، وهى أروع ما نُظم من شعر الوقائع ، حتى لتُذكِّرنا روعةَ المتنبى ، وهو صاحب اللواء — كما يقول شاعرنا — والسماءُ التى ما طاولتها فى البيان سماء .

وهذه القصيدة العصماء الجديدة مدارها واقعةٌ من تلك الوقائع التى كانت تدور بين الدولة العثمانيـــة واليونان .

وكانت اليونان بعد استقلالها عن الباب العالى فى الشطر الأول من القرن التاسع عشر لا تفتأ تعمل على ضم جزيرة كريت لها ، معتمدة على إثارة الفتن بها تارةً ، والاعتداء على المراكز التركية المتاخمة فى البلقان تارة أخرى . وبلغ من حماسة اليونانيين لضم الجزيرة آن أنفذت الحكومة اليونانية تحت وطأة هذه الحماسة جنداً من النظاميين والمتطوعة ومقادير من العتاد والعدة الحربية إلى الحدود التركية وعقدت قيادة الجيش فى تساليا لولى العهد ، ولم تلبث بعض القوات غير النظامية أن تعجلت بمهاجمة المراكز الأمامية للترك على الحدود بالقرب من بلدة جريفانا ، وكان السلطان العثمانى والخليفة الإسلامى وقتئذ عبد الحميد الثانى ، فأعلن الحرب ، وذلك فى السابع عشر من أبريل

عام ١٨٩٧ فدارت الدائرة بعد أيام على اليونان . وفى وصف هذه الوقائع العثمانية اليونانية نظم شوقى قصيدته وهى ثانى قصائده الكبرى ومطلعها :

بسيفك يعلو الحق ، والحقُّ أغلب
ويُنصر دين الله أيَّانَ تضربُ

والذى يعنينا من القصيدة هو ما فيها من قوة الاستحضار والتصوير حتى لنحس ونحن نقرؤها أننا نعيش هذه الحرب ونخوض وقائعها ونشارك جيوشها فى زحمة المعارك واندفاع الحركة واشتداد الجلبة وسورة الحماسة ونشوة الصراع وسط الحديد والنار، وأخيراً فرحة الانتصار .

ولقد أحاط شاعرنا بهذه الحرب إحاطة تشمل مقدماتها وملابساتها الدولية وعدة الجيوش العثمانية بقيادة أدهم باشا وعتادها ، ثم وقائعها فى تساليا شرقاً وإبيروس غرباً واقعة بعد أخرى مع تعيين الموقع وطبيعة الأرض من مضيق ملونا Melona إلى بلدة طرنا Tyrnavo إلى سهول فرسالا Pharcala إلى حصن دوموقو Domokos ، وما روعى فى تدبير خطط الحرب ، وكيف كانت براعة القواد فى تطبيقها وشجاعة الجند فى تنفيذها ، فضلا عن الإشارة إلى ما كان من اعتماد اليونان على أسطولهم الذى بالغوا فى تجهيزه ، وأرجفت به الصحف الأجنبية ووكالات الأنباء البرقية ، ثم تلاحقت الدلائل على عجزه وفشله أمام منعة السواحل العثمانية وفى مقدمتها الدردنيل . وفى أثناء هذه الأوصاف تحرّى الشاعر أن يقص علينا طرفين من مواقف البطولة : أحدهما موقف « زينب المتطوعة » ، والآخر موقف الحاج عبد الأزل باشا ، وهو قائد فرقة من فرق الفرسان ونكتفى لضيق المقام بهذا الوصف العام للمعارك ، وكانت فى الشرق والغرب من شبه جزيرة البلقان :

ملكتَ سبيلَيهم ففى الشرق مضربٌ
لجيشك ممدودٌ ، وفى الغرب مضربُ
ثمانون ألفاً أسْدُ غابٍ ضراغماً
لها مِخلبٌ فيهم ، وللموت مِخلب
فيالقُ ، أفْشَى فى البلاد من الضُّحى
وأبعد من شمس النهار وأقربُ
وتُصبح تلقاهم ، وتُمسى تصدّهم
وتظهر فى جِدّ القتال وتلعب
تلوح لهم فى كل أفقٍ ، وتعتلى ،
وتطلع فيهم من مكان وتغرُب
وتُقدم إقدامَ الليوث ، وتنثنى ،
وتُدبر علماً بالوغى وتُعقّب
وتملك أطرافَ الشِّعاب وتلتقى
وتأخذ عفواً كلَّ عالٍ وتغصب
يقود سراياها ويحمى لواءَها
سديدُ المرائى فى الحروب مجرَّب
يجىء بها حيناً ، ويرجع مرّةً
كما تدفع اللجّ البحار وتجذب
ويرمى بها كالبحر من كل جانب
فكل خميسٍ لجّةٌ تتضرّب
ويجعل ميقاتاً لها تنبرى له
كما دار يلقى عقربَ السير عقرب
فظلّت عيونُ الحرب حيرى لما ترى ،
نواظرَ ما تأتى الليوثُ وتُغرِب
تبالغ بالرامى ، وتزهو بما رَمى
وتُعجب بالقوّاد ، والجندُ أعجب
وتُثنى على مُزجِى الجيوش بيلدزٍ
ومُلهِمها فيما تنال وتكسب

* * *

والآن وقد سمعنا القليل من شوقى فى شعره الرسمى ، والكثير من شوقى فى شعره التاريخى ووصفه للأحداث

والوقائع ، فلنتسمع بعدها إليه تحت سقف بيته وفى وسطه العائلى :

لقد رزق شوقى أول ما رزق بابنه علىّ ، فقال على البديهة مازحاً قوله المشهور :

صار شوقى أبا على
فى الـزمان الترلّلى
وجنـاها جنـايةٌ
ليس فيها بأوّل

ولم يلبث شوقى أن وثب به خياله ، فتمثل ابنه منافساً له فى الشعر فجاء على لسانه يخاطب الطفل :

رزقتُ صاحبَ عهـدى
وتم لى النسل بعـدى
هم يحسـدونى عليـه
ويغبطـونى بسعـدى
ولا أرانى ونجـلى
سنلتـقى عند مجـد
وسوف يعـلم بيتى
أنى أنا النسل وحـدى
فيا عـلى لا تلمـنى
فـما احتقـارُك قصدى
وأنت منى كـروحى
وأنت مَنْ أنت عنـدى
فـإن أساءك قـولى
كـذّب أباك بوعـد

ولا بد أن ابنته أمينـة كانت صاحبة الحظوة عنده ، فقد خصها بنظم التهانى لها فى أعياد ميلادها منذ الحول الأول . ولم يكن يهنها بالبيت والبيتين ، بل كان ينظم فى ذلك المطولات . وهذه أول تهانيه :

أمينتى فى عامهـا الـ
أول مثـل الـمَلَك
صالحـة للحبِ من
كـلٍّ ، وللتـبرُّك
كم خنق القلب لها
عند البكا والضحكِ
وكم رَعَتها العـين فى السّـ
ـكون والتحـرّك
فإن مشت فخاطـرى
يسبقها كالممسـك
ألحظهـا كأنهـا
من بصرى فى شرَك
فيا جبـين السعـد لى
ويا عيـون الفـلك
ويا بيـاض العيش فى الـ
أيام ذات الحـلك
إن الليـالى وهىَ لا
تنفكُّ حـربَ أهلكِ
لو انصفتـك طفلة
لـكنت بنت الملكِ

ويذكر شوقى وقوع ميلاد ابنته أمينة ووفاة أبيه فى ساعة واحدة . وقد نظم فى ذلك شعراً هو أدخل فى خصوصياته ، وليس هنا مجال إيراده وإنشاده .

ولقد حدثنا شاعرنا عن والده فى مقدمة الطبعة الأولى من ديوانه ، حديثاً مؤثراً بطبيعته ، أياً كانت طريقة روايته ، قال :

كانت وفاة والدى من نحو ثلاث سنوات ، فكان لى عجباً أن وجدت بين أوراقه شيئاً كثيراً من مشتت منظومى ومنثورى ، ما نشر منه وما لم ينشر ، قد كتب بعضه بالحبر والبعض الآخر بالرصاص والكل خط يد المرحوم ، وقد لفه فى ورقة كتب عليها هذه العبارة: « هذا ما تيسر لى جمعه من أقوال ولدى أحمد وهو يطلب العلم فى أوروبا ، فكنت كأنى أراه . وإنى آمره أن يجمعه ثم ينشره للناس ، لأنه لا يجد بعدى من يعتنى بشئونه ، وربما لا يوجد بعده من يعنى بالشعر والآداب » .

هذه العناية من الوالد بجمع شعر ولده ، كان لها الفضل فى حفظ تلك الأوراق واستكمالها وضم شتاتها ، ثم دفعها — بعد أن قام بعض الأصدقاء بنسخها — إلى المطبعة ، فكان من ذلك الطبعة الأولى للجزء الأول من الشوقيات ، وهى تلك النسخة الكاملة التى لا يُغنى عنها ما تلاها من الطبعات . فليذكر قراء شوقى هذا الفضل لوالده المرحوم على شوقى .

والآن ، وقد تجاوز الكلام ما يسمح به المقام ، لا أجد بدًّا من ختام كلمتى. فأستميح القراء — ونحن فى مقام الذكرى — أن أجعل الختام رثاء الشاعر لوالده . وما أحسب القراء إلا معى فى أنه من أصدق الرثاء وأبلغه فى النفس أثراً على كثرة ما نظمه شوقى بعدها فى الرثاء :

سألونى لِمَ لم أرثِ أبى
ورثاءُ الأب دينٌ أىّ دَيْن
أيها اللوّام ما أظلمكم
أين لى العقلُ الذى يُسْعِد أين
ما أبى إلاّ أخٌ فارقته
ودُّه الصدق وود الناس مَيْن
طالما قُمنا إلى مائدة
كانت الكسرةُ فيها كسرتين
وتمشّينا يدى فى يده
مَن رآنا قال عنّا أخوين
نظر الدهرُ إلينا نظرةً
سوّت الشرَّ فكانت نظرتين
ليت شعرى هل لنا أن نلتقى
مرة ، أم ذا افتراق الملوين
يا أبى والموت كأس مُرةٌ
لا تذوق النفسُ منها مرتين
كيف كانت ساعةٌ قَضّيتها
كل صعب قبلها أو بعد هين
لا تخف بعدك حزناً أو بكا
جمدت منى ومنك اليوم عين
يـ أبى ما أنت فى ذا أولٌ
كلُّ نفسٍ للمنايا فرضُ عين
هلكت قبلك ناسٌ وقُرى
ونعى الناعون خير الثقلين
إن للموت يداً إن ضربت
أوشكت تصدع شمل الفرقدين
أنا من مات ومن مات أنا
لقىَ الموتَ كلانا مرتين
نحن كنا مهجةً فى بدن
ثم صرنا مُهجةً فى بدنين
ثم عدنا مهجةً فى بدن
ثم نُلقَى جثةً فى كفنين
ثم نحيا فى «علىٍّ» بعدنا
وبه نُبعث أولى البعثتين
انظر الكون وقُل فى وصفه
كلُّ هذا أصله من أبوين

فى ختام هذه الأبيات الحكيمة الحزينة ، وفى عبارة مؤثرة رقيقة وإن تكن ملغزة بعض الشىء دقيقة ، يردد الشاعر من الحقائق المجازية الكبرى هذه الحقيقة ، وهى القائلة بأن الوالد وولده قبل ميلاده كانا شيئاً واحداً ، ثم صارا بعد ميلاده اثنين ، وبموت الوالد ولكنه يبقى حيا فى ولده ، فهما من جديد شىء واحد ، حتى إذا مات الوالد كان الميت فى حقيقة الأمر ميتين ، ولكنَّ هذين الميتين أحياء فى الخنيد ، وتلك للإنسان — منذ كان — أولى البعثتين.

هذه هى الصورة التى يمثل لنا الشاعر فيها تلك الحقيقة المجازية الكبرى التى ما برحت للجيل بعد الجيل من الأحياء قبساً من ضياء وتعلة عزاء .

ونحن نحمد الله ، أن شاعرنا رحمه الله ، حى بيننا كلَّ الحياة : فهو حىٌّ فى بنيه النابهين ، حىٌّ فى روائع شعره الرصين ، حىٌّ فى قرائه أجمعين .

غروب

شعر للسيدة ملك عبد العزيز

سرتُ يوماً والغروبْ
عند شط النيل وَهْنًا
لم يكن ثَمَّ لغــوبْ
غير لحن المــاء لحنا

كان رقــراقاً كــدمع العــين صافْ
وبرفق يلطم الشاطئَ لطمات خفــاف
فى خــرير شاحب الجرس خفيِّ الهمساتِ
يتوالى كوجيب القلب محزون الشكاةِ
فسرتْ فى القلب أصداء لهاتيك الدموع
وتراءى فى عيــونى قبس من عبراتى

* * *

كان فى الأنسام تحنــانٌ وتسليمٌ ورقهْ
وعلى المغرب فى الأفق من الألوان حرقهْ
وشراع فوق صدر المــاء قد هزَّته خفقهْ
خفقة بالحب ... فانداح إلى الشط البعيد
يبتغى فى عالم الأشواق تحنــاناً ورفقهْ

وعلى البعد بشط الأفق أشباح نخيــلْ
توَّجتهــا قممٌ خضراء من نبع الحقــول
وبيــوتٌ غارقات فى السكون الناعمِ
غمست أقــدامها فى عطر موج فاغم

* * *

وهنــاكْ
وسْط حضن المــاء أشبــاح جــزائرْ
لفها موج ضبــاب مبهم الألوان حائر
ناعم كالحــلم سحــرى الخُــطى
غامض كالــوهم عطــرىّ الستائر
فتمنيت لو انى غبت فى الوهم العَطِــرْ
خلف أستار الضبــــاب الساحــر

المعطف

للقصصى الروسى نيقولاى جوجول

ترجمة الأستاذ عباس حافظ

هى القصة التى قال عنها أديب روسيا الخالد « دستويفسكى » إن الكتاب الروس انحدروا جميعاً من معطف جوجول ؛ فقد جمع فيها بين النظرة الثاقبة فى أعماق الحياة والمجانة والكناية والرسالة ؛ ليسمو بها جملة إلى أبعد آفاق الأدب فى جيله الذى كان تمهيداً لمواكب الثورة الروسية التى هزت العالم هزاً .

فى مصلحة ... ولكن من الخير ألا أذكر اسمها، فليس فى العالم شىء أسرع إلى الغضب من مصلحة ، أو كتيبة ، أو إدارة حكومية ، أو فى الواقع أية هيئة رسمية ، حتى أصبح كل موظف فى هذه الأيام يعد أية إهانة له بالذات ، إهانة للمجتمع بأسره ، وقد نبئتُ أن ضابط بوليس فى بلدة لا أذكر اسمها ، قدم منذ عهد قريب «عريضة» يشرح فيها ظلامته ، قائلا : إن جميع هيئات الدولة ومصالحها فى خطر ، وإن قدسية اسمها قد انتهكت ، فلم يبق لها من أثر . وإثباتاً لقوله ، أرفق بشكواه نسخة من قصة ضخمة من خيال القصاصين ، يبدو ضابط بوليس فى كل عشر صفحات منها عرضاً ، سكران ثملا ..

فلهذا يحسن ، اجتناباً لكل مساءة أو كدر ، أن نسمى المصلحة التى نتحدث عنها هنا « مصلحة ما » ، أو «إحدى المصالح» .

وإذاً نقول : إنه كان فى « مصلحة ما » كاتبٌ لا يمكن أن يقال عنه إنه على شىء كثير من حسن السمت ، وروعة المظهر : فقد كان قصير القامة ، ترك الجُدَرِىُّ آثاره فى وجهه ، يضرب لون شعره إلى الحمرة ، وتبدو عيناه منطفئتين أقرب إلى «العَمَش» وتتراءى صلعة صغيرة على أمّ ناصيته ، وتلوح المكاسر والغضون على جانبى خدّيه ، وتنمُّ ملامحه عما هو مقترن عادة بأعراض «البواسير» ، وهو مرض لاحيلة فيه ؛ لان مرجعه إلى جو بطرسبورج ومناخها.

أما عن درجته فى الخدمة — لأن الدرجة عندنا شىء يجب أن يتقدم ذكره ، ويسبق كل ماعداه — فقد كان يشغل مايسمى لدينا وظيفة «مراجع» داخل الهيئة ، وهى طبقة من الموظفين نعرف جميعاً أن فريقاً كبيراً من الكتّاب الذين غلوا فى الأخذ بعادة محمودة ، وهى مهاجمة الذين لا يملكون الدفاع عن أنفسهم ، قد ألِفوا السخرية منهم وتهزيئهم إشباعاً لهوى فى نفوسهم .

وكان لقب هذا الكاتب أو كنيته «باشماتشكين» ومن هذا اللقب يتبين أنه لابد من أن يكون مشتقاً من كلمة «باشماك» أىْ «نعل» ، ولكن لا يمكن أن يعرف أحدٌ متى وفى أىّ ظروف اشتُقّ ذلك اللقب من « النعل » ؛ فإن أباه ، وجدّه ، وزوج أخته كذلك وآل باشماتشكين على بكرة أبيهم ، يلبسون أحذية

لانعالا ، وإن كانوا يجدّدون نعلها مرّتين أو ثلاث مرات فى السنة .

وأما اسمه فهو «أكاكى أكاكيافتش» ، وقد يبدو هذا الاسم للقارئ غريباً أو بعيداً مما جرت به الأسماء ، ولكنى أؤكد له أنه ليس كذلك مطلقاً ، وأن الظروف وحدها هى التى حالت دون إطلاق اسم آخر عليه ، فقد كان مولد «أكاكى أكاكيافتش» قريباً من المغيب ودخول الليل فى اليوم الثالث والعشرين من شهر مارس ، إذا لم تخنّى الذاكرة ، وكانت أمه زوجة كاتب فى الحكومة ، وامرأة صالحة . واتخذت العدّة فى الوقت المناسب لتعميد الطفل واطلاق اسم مسيحى عليه ، وكانت لاتزال راقدة فى الفراش ، مولية وجهها إلى الباب ، على حين وقف عن يمينها أبوه فى العماد ، وهو رجل طيب إلى أبعد الحدود ، يدعى « إيفان إيفانوفتش بروشكين » أحد كبار الكتبة فى مجلس الشيوخ ، وأمه فى العماد أيضاً ، هى زوجة موظف فى البوليس ، وامرأة نادرة السجايا والخلال ، تدعى «أريناسيميونوفنابايلوبروشكوف» . واقترحت على الأم السعيدة ثلاثة أسماء لتختار منها واحداً للوليد ، وهى : موكى ، وسوس ، واسم القديس الشهيد « هوزدرات » ، فرفضتها الأم جميعاً قائلة : «كلا ! ما هذه الأسماء ؟» ولكى يرضوها فتحوا صفحة أخرى فى «التقويم» فظهرت لهم هـــذه الأسماء « تريفيلى ، ودولا ، وفاراهاس » فصاحت الأم «ماهذه المصيبة ؟ وما هذه الأسماء كلها؟ ماسمعت بمثلها قبل الآن ، إنها كفاية البلية أن نسمى فارادات أو فاروه أما تريفيلى وفاراهاس ، فأعوذ بالله ! » فعادوا ، يفتحون صفحة أخرى ، فظهر لهم اسمان وهما « يافسيكاهى ، و«فاتيس» . وعندئذ قالت الأم : « يبدو لى أنه قضاء الله ، ولا راد لقضائه ، إنها قسمة الولد ، فمن الخير أن يسمى باسم أبيه ، ومادام أبوه يدعى «أكاكى» فليكن ابنه «أكاكى» كذلك » وعليه أصبح يُعرف« بأكاكى أكاكيافتش» ، وتم تعميده ، وانبعث يبكى ويأتى بحركات « القرف » من وجهه الصغير طيلة حفل العماد كأنه قد تنبأ بأنه سوف يصبح موظفاً فى درجة مراجع داخل الكادر .

هذا هو كل ماجرى ، ولم نُعِدْ هنا ذكره إلالكى يدرك القارئ أن ماحدث كان محتوماً لامفرّ منه ، وأن إطلاق اسم آخر عليه كان أمراً خارجاً عن الموضوع ، ولم يتيسر لأحد من الناس أن يتذكر فى أى عهد دخل « أكاكى » المصلحة ، ومن الذى أعطاه هذه الوظيفة ، وقد جاء الى الإدارة مديرون ورؤساء كثيرون وذهبوا ، على حين ظل هو فى مكانه لايفارقه ، يؤدى العمل نفسه ، ويشغل المركز ذاته ، وهو «كاتب» حتى لقد اعتادالقوم أن يقولوا : إنه لابد من أن يكون قد وُلد كاتباً بكل بذلته وهندامه وعدّته والصلعة البادية على قمة ناصيته . ولم يكن أحـــد يبدى له احتراماً فى المصلحة كلها ، حتى السعاة لم يكونوا يقومون من مجالسهم عند مروره ، أو يشعرون به أكثر من شعورهم بذبابة بسيطة تطير فى أفق الممرات . وكان رؤساؤه يعاملونه بشىء من البرود المسيطر والجفوة المترفعة ، واعتاد وكيل الباشكاتب أن يلقى بالأوراق تحت أنفه دون أن يوجه إليه قولاً ما ، حتى لو قوله « انسخ لنا هذا » أو «هاك قضية صغيرة لطيفة تحتاج إلى النسخ » ، أو أية عبارة رفيقة من هذا القبيل كما هى الحال

فى المكاتب التى يراعى الأدب فيها وتلاحظ المجاملات ، فكان يتلقى الأوراق ويلقى نظرة عليها دون أن يرفع البصر ليرى من الذى ألقاها أمامه ، وهل يحق له أن يفعل ذلك أو ليس من حقه ؟ ويشرع على الفور فى نسخها . وكان الكتبة الشبان يعبثون به ويرسلون النكات عليه ، قدر ماشاءت لهم مجانة الكتبة وبراعتهم فى المزاح والتنكيت ، ويروحون يَرْوون أمامه حكايات عنه من نسج أخيلتهم ، وخيوط اختراعهم ، فيقولون مثلا عن صاحبة البيت الذى يقيم فيه ، وهى عجوز فى السبعين : إنها تضربه ! ويسألونه عن موعد «الدخلة» ، ومتى يتمّ القران بها ؟ وينثرون قصاصات دقاقاً من الورق فوق رأسه ، ويدعون أنها الجليد يتساقط ، ولم يكن « أكاكى » يجيب مطلقاً عن أية كلمة توجَّه إليه ، بل كان فى كل سلوكه كأنه لايشعر بأن أحداً فى الحجرة حوله ، ولم يكن لهذا العبث من الكتبة به وتصرفاتهم حياله . ومعاكساتهم له ، أثرٌ فى عمله ، بل لم يكن، فى وسط كل هذه المضايقة ، و « التأويز » عليه يغلط يوماً ولو غلطة واحدة فى النسخ ، إلا حين تصبح النكات ثقيلة مسرفة لا تحتمل ، كأنْ يمسكوا بذراعه ليمنعوه من المضىّ فى عمله ، فعندئذ لايزيد عن قوله : « اتركونى أشتغل ، لماذا هذه الإهانة ؟ » .

وكان فى هذه الكلمات وفى الصوت الذى ينطقها به شىء غريب ، ونغمة عجيبة تثير الرثاء ، وتدعو إلى الشفقة ، فلم يلبث شابٌ منهم جديد فى المكتب استباح لنفسه أسوة بالآخرين الهزء به والسخرية منه ، أنْ كفَّ عن المزاح فجأة ، كأنما نفذ ذلك الصوت إلى أعماق قلبه . ومن ذلك الحين تغير سلوكه ، وبدا الأمر لديه مختلفاً عما كان من قبل ، كأن قوة غير طبيعية قد أبعدته عن الزملاء الذين كان قد ائتلف بهم ، وشاركهم فى عبثهم ، وعدّهم شبَّاناً مؤدبين مهذبين ، فكان فى أسعد اللحظات ، وأبهج الجلسات ، يحسُّ بخيال ذلك الكاتب القصير الذليل المهين ماثلا بصلعه أمامه وكلماته التى تمزّق نياط القلب « اتركونى وحدى » « لماذا هذه الإهانة ؟ » كما خيل إليه أنه يسمع من خلال هذه الكلمات الممزقة للفؤاد كلمات أخرى ، مثل « هو أنا مش بنى آدم زيكم ! » فلا يلبث الشابُ المسكين أن يدفن وجهه فى راحتيه ، وكم من مرة بعد ذلك جعل يرعش وتتولاه رعدة من الشعور بمبلغ ما فى البشر من قسوة ، ومدى ما فى الإنسان من وحشية ، وكيف تختفى تلك الوحشية البالغة تحت ستار من الأدب ، وخلف غشاء من الثقافة والتعليم ، حتى ليأتى هذا كله من إنسان يعدُّه الناس سيداً مهذباً ، ورجلا أخا شرف ومروءة .

وقلما تجد فى هذا العالم إنساناً يعيش فى عمله ، كما كان يعيش «أكاكى أكاكيافتش» وليس بكاف أن نقول إنه كان المتحمس له ، الغيور عليه : فقد كان مشغوفاً به ، متفانياً فيه ، وإنه ليجد فى النسخ عالماً بهيجاً هنيئاً يحيا فى أفقه وحده ، وتتنوع فيه لذّاته ومُتَعه بمفرده ، ويتراءى الفرح به على معارف وجهه ، ويجد فى الكلام الذى يسطره حروفاً بأعينها أثيرة لديه ، محببة إلى نفسه ، فإذا وصل فى النسخ إليها اغتبط بها ، وابتسم لنفسه

عندها ، وغمز بطرف عينه لها ، وحرّك شفتيه ، حتى ليلوح كل حرف يرسمه قلمه على القرطاس مقروءاً على صفحة وجهه ، ولو أن الجزاء كان على قدر مدى الحماسة فى العمل ، ومبلغ التلبُّب له ، لكان من الجائز أن يجد نفسه فى مركز مدنىّ رفيع ، وهو عندئذ المبهوت الدَّهش من أمره ، ولكن كل ماكان يجنيه من عمله ، كما وصفه معاشر الماجنين من زملائه ، لايتجاوز « مشبكا » فى عروة ردائه ، ووجعاً فى ظهره ، ومع ذلك لايمكن أن يقال إنه لم يجد أحداً يلتفت إليه ، أو يأبه به ؛ فقد كان فى المصلحة مدير طيب القلب ، أراد حقاً أن يجازيه على طول خدمته ، فأرسل إليه شيئاً أهمّ نوعاً ما من « شغلة » النسخ العادى ، وطلب إليه أن يستخلص من وثيقة تمّ إعدادها تقريراً يراد إرساله إلى مصلحة أخرى ، ولم يكن هذا العمل يقتضى أكثر من تغيير العناوين وفى مواضع معينة منه تحوّله من ضمير المكلم إلى ضمير الغائب ، ولــكن هذه المهمة كلفته عناء بالغاً ، وجهــداً شديداً ، جعل العرق يتصبب منه ، وراح يمسح قطراته التى ندى بها جبينه ، وانتهى به الأمر إلى قوله : « كلا ، ما أنا لهذا العمل وأمثاله ؛ إن النسخ لأفضل ! » .

ومن ذلك العهد تركوه ينسخ إلى الأبد ، حتى لــكأنْ لاوجود لشىء فى هذا العالم خارج نطاق النسخ ودنياه ، فلم يكن يفكر مطلقاً فى هندامه : فقــد كان ثوبه ــ لا بالأخضر فى الواقع . ولكن بلون صدئ إلى حدٍّ ما ، وضارب إلى الوحل سمرة ، وياقته قصيرة مفرطة فى القصر ، وضيقة إلى حدٍّ جعل رقبته ، على الرغم من أنها لم تكن طويلة بنوع خاص ، تبرز من الياقة وتلوح مستطيلة مفرطة فى الاستطالة أشبه برقاب القطط المصنوعة من « الجبس » التى تهزّ رءوسها ، وتحمل على « صينيات » فوق رءوس عشرات من البــاعة الأجانب المتجوابن .

ولم يكن ثوبه يخلو يوماً من أشياء لاصقة به ، من نحو قش ، أو تبن ، أو خيط . كما أوتى « فنًّا » خاصًّا ، ونعنى به « فن » المرور من تحت النوافذ حين تلقى منها القمامة إلى الشارع ، فلا يفتأ يحمل فوق قبعته من قشر السنطاوى وما إليه ، فلم يكن ولا مرة واحدة فى حياته يلتفت إلى ما هو حادث فى الطريق ، أو جارٍ فى الشارع ، من تلك الأشياء التى اعتاد زملاؤه الكتبة الشبان الحملقة فيها بأبصارهم ، وإطلاق أعينهم الحدَّاد نحوها ، فلا يفوتهم مشهد أحد من الناس على الجانب المقابل من الإفريز قد تراخى « الحزام » من سراويله ، وهو منظر يبعث دائماً ابتسامة خبيثة من جانبهم ، أما صاحبنا « أكاكى أكاكيافتش » فمهما ينظر ، أو يرسل البصر ، فإنه لا يرى شيئاً فى كل موضع أو مكان غير سطور كتابته الواضحة الجلية ، أو حين يظهر فجأة رأس حصان من مكان مجهول ، حذاء كتفه ، وترسل خياشيمه هبّات ساخنة من الهواء على صفحة وجهه ، ينتبه إلى نفسه فيتبين أنه ليس ماضياً فى وسط عمله ونسخه ، بل فى وسط الطريق .

فاذا بلغ منزله ، جلس فى الحال إلى المائدة ، فتناول فى عجلة عشاءه ، من الحساء ، وقطعة من لحم البقر وبصلة ، ولم يكن ينتبه إلى الطعم

إطلاقاً ، أو يتذوق ما يأكله قط ، بل مضى
يتناوله بذبابه وكل شيء عداه ترسله المقادير إليه ،
وحين يشعر بأن معدته بدأت تمتلئ ، ينهض عن
المائدة فيخرج زجاجة مداد ، ويُكبُّ على نسخ
الأوراق التى حملها معه إلى البيت ، فإذا لم يأتِ
بشيء منها نسخ صورة لمجرد إرضاء مزاجه ، وإشباع
لذّته ، ولاسيما إذا كانت الوثيقة ذات شأن ، لا من
ناحية جمال أسلوبها ، بل لأنها موجهة إلى شخص
كبير المكانة لم يسبق له ذكر فى أية أوراق نسخها
من قبل .

بل فى تلك الساعات التى تبدو فيها سماء
بطرسبورج فى ظلمة غامرة ، ومعاشر الكتبة
فى المدينة قد تناولوا غذاءهم ، وملئوا بطونهم ،
كلٌّ على أحسن ما يشتهى منه ، وبقدر الراتب
الذى يتقاضاه ، ووفق مزاجه ، بل فى تلك الساعات
التى يريحون جميعا فيها من صرير الأقلام ،
والحركة الدائبة فى المكاتب ، والعمل الضرورى
لهم وللناس ، وسائر المهام التى يتطوع لها كل
رجل مفرط فى غيرته ، وتتجاوز حدود المطلوب
منه .. فى تلك الساعات التى يسارع فيها الكتبة إلى
قضاء مابقى من وقت فراغهم فى المتعة ببعض ألوان
اللهو ، فينطلق منهم فريقٌ إلى المسارح ، وفريق
إلى الشارع ، للتسلى بالنظر إلى قبعات النساء ،
وآخرون ينفقون المساء فى التغزل بفتاة مليحة ،
أو التشبب بامرأة حسناء ، تعدُّ الكوكب المتألق فى
وسط دائرة صغيرة من الموظفين ،على حين ينطلق
فريق آخر ، فى الأغلب الأعم ، إلى منازل زملائهم
من الكتبة فى الطبقة الثالثة أو الرابعة من البيوت
والدور ، وهى منازل تتألف من غرفتين ، ومدخل ،
أو مطبخ ، وهى على شيء من التزيين ، ومصباح
أو ما يماثله من أثاث ضحَّى الموظف فى شرائه بعدّة
غدوات وفسحات ورحلات رياضية كثيرة .. فى تلك
الساعات التى يتفرق الكتبة فيها أشتاتاً فى مختلف
مساكن أصحابهم ، ليلعبوا الورق ، وسط الجلبة ،
وتصايح الأصوات ، ويرشفوا الشاى من الأقداح ،
مع الكعك الرخيص، ويدخنوا التبغ فى « شبوكات » ،
ويقصُّوا ، وهم يترامون بأورق اللعب ، قصصَ
فضائح شاعت عن بعض الدوائر العليا ، وهى لذة
لايستطيع الروسىُّ مطلقاً أن يحرم نفسه إياها ،أو حين
لا يجدون شيئاً آخر أفضل من هذا الكلام فيه ،
يعودون إلى قصة لايكفُّون عن ترديدها ، وهى
قصة القائد الذى قيل له إن ذيلاً فى تمثال حصانه على
نُصُب « ڤالكونت » قد قطع فبدا « أزعر » .

وجملة القول أنه فى تلك الساعات التى وصفناها،
وحين يذهب كل إنسان فى لهفة وشوق يلتمس لذة
من اللذات ، لم يكن « أكاكى أكاكياڤتش » يطلب
متاعاً ، أو ينشد شيئاً من اللهو ، والترويح ، فلا
يستطيع أحد من الناس أن يقول إنه رآه مرة فى
سهرة أو نحوها ؛ فقد كان دأبه ، بعد أن يرضى
نفسه من شهوة العمل ، الإيواء إلى فراشه ، مبتسماً
لتصوُّر الغداة ، مسائلا الخاطر : ترى ماذا سيقيّض
الله له من الأوراق والوثائق لنسخها ؟ .

* * *

وكذلك جرت الحياة هادئة برجل عرف كيف
يقنع بما قدر له ، ويرضى براتب يبلغ أربعمائة
روبل . ومن يدرى؟فلعل تلك الحياة الهادئة ستمضى

به إلى الشيخوخة المتناهية ، لولا الخطوب والمناكد التى تعترض أبداً حياة الناس ، فى هذه الحياة ، لا كتبة الدرجة السابعة من أمثاله وحدهم ، بل تصيب أيضاً المستشارين الذين لا يُسدون لأحد مشورة ، ولا يرتضونها من أحد .

وفى بطرسبورج عدوٌّ ذو بأس شديد لكل من يتقاضون راتباً قدره أربعمائة روبل أو نحوها ، وليس هذا العدوُّ غيرَ الصقيع الهابِّ من الشمال ، وإنْ قيل إنه يجدى على الصحة ، وهو يبدأ يشتدُّ بين الثامنة والتاسعة من الصبح ، حين تمتلئ الشوارع بالكتبة الذاهبين إلى مكاتبهم ، وينثنى يلطم بحدَّة أليمة أنوفهم ، لطمات عشواء خابطة ، فى غير تفريق ولا تمييز ، حتى لايدرى أولئك المساكين ماذا يفعلون حياله ، ولاكيف يتقونه ، وبينما يحس كبار الموظفين بألم فى حواجبهم ، وقطرات من الدمع فى أعينهم ، من شدة الصقيع ، لايجد الكتبة الصغار شيئاً يقيهم إياه ، ويكادون يخلون من أى دفاع إزاءه، إلا أن يعمدوا إلى الجرى قدر إمكانهم ، خلال خمسة أو ستة شوارع ، وليس على أبدانهم غير معطف صـــغير خفيف الوبر عتيق ، فإذا فرغوا من تدفئة أقدامهم فى حجرة « البواب » ، حتى تلين قواهم وملكاتهم بعد أن تجمدت على الطريق ، أقبلوا على أعمالهم .

وكان « أكاكى » منذ فترة من الوقت قد أحسَّ ظهره وكتفيه قد هرأها البرد ، وإن حاول أن يجرى قاطعاً المسافة بين داره والمصلحة بأقصى سرعة ممكنة ، وذهب أخيراً يتساءل : أترى ثمَّة عيوبٌ فى معطفه وانطلق يتفحصه وهو فى البيت ، فبدا عندئذ له أن المعطف ، فى موضعين أو ثلاثة منه ، وهى الظهر والكتفان ، قد أصبح تماماً شيئا بين المنخل والغربال ، إذ بليَ قماشه حتى ليشفَّ عما تحته ، وأمست البطانة خارجة منه . وهنا لا أجد بدّاً من القول إن معطف «أكاكى» راح أيضاً هدفاً لنكات زملائه فى المكتب وسخرياتهم ، حتى لقد حرم شرف تسميته معطفاً ، فجعلوا يطلقون عليه اسم « الإشموكنج » فى تهكماتهم وأمازيحهم ، وكان فى الواقع عجيباً فى المعاطف تفصيلا وتقطيعاً : إذ أخذت «ياقه» تصغر وتنكمش عاما بعد آخر ، لأنها كانت تستخدم فى ترقيع الأجزاء الأخرى منه ، ولم تكن الرقاع نماذج حسنة لبراعة الحائك فى فنه ، إذ كانت بلا شك تبدو قبيحة غير متقنة ولا محبوكة .

ولما تبين لأكاكى أكاكيافتش العيب الذى يبدو على المعطف ، صحَّت نيَّته على الذهاب به إلى بطروفتش ، وهو حائكٌ يسكن فى الطبقة الرابعة من الجناح الداخلى ، يبلغه المرء من السلم الخلفى ، وعلى الرغم من أن بطروفتش كان ذا عين واحدة ، وآثار الجدرى تغمر كل أجزاء وجهه ، بدا الناجح الموفق فى ترقيع سراويل الكتبة وأرديتهم ، وثياب سواهم من « الزبائن » ـــ هذا إذا أفاق من الخمر ، ولم يكن فى يده عمل آخر .

ولا ينبغى لى بالطبع أن أقول عن هـــذا الترزى الشىء الكثير ، ولكن مادامت القاعدة قد جرت اليوم على إجادة وصف كل كبيرة وصغيرة من خواص كل شخصية فى القصة ومعالمها البارزة ، فلا حيلة إذن فى هـــذا الأمر ولا مفرَّ منه ، وهأنذا أصف بطروفتش أيضاً : فقـــد كان فى أول الأمر يدعى

«جريجوري» وكان عبداً مملوكاً لأحد الأعيان أو أمثالهم، ثم بدأ الناس يدعونه «بطروفتش»، منذ تمّ له العتق وأخذ يلحُّ على الشراب، فى كل عطلة، بادئاً بأيام العطلة الكبيرة، دون غيرها، ثم متوسعاً حتى فى أعياد الكنيسة التى لايتعطل العمل من أجلها، فكلما وجد على صفحات «التقويم» صليباً أحمر، راح يشرب أسوة بما كان يفعله آباؤه الأولون، وكانت عادته كلما اشتجر مع زوجته أن يدعوها «امرأة دنيا لا دين» وألمانية فوق هذا».

وما دمنا قد ذكرنا زوجته هنا، فلا بدَّ من أن نقول عنها شيئاً أيضاً، ولكن للأسف لايعرف الناس عنها أكثر من أن لبطروفتش زوجة، وأنها تلبس قبعة، لا «عصبة» ولكن الظاهر أنها لاتستطيع أن تدَّعى أنها على شيء من الجمال إطلاقا، فلم يكن أحد من خلق الله — سوى جنود فرقة الحرس — يطلُّ على ماتحت قبعتها كلما لقيها، وكان الجنود إذا رأوها لعبوا شواربهم، وأطلقوا من أفواههم أغرب الأصوات.

وفيما كان أكاكى يصعد مدرج السلّم إلى مسكن بطروفتش — وإنصافا لهذه المدارج نقول إنها بدت جميعاً نقيعة فى الماء مكسوة بالأوحال، مشبعة بروائح الكحول التى تحرق العين وترسل منها الدموع، ولا تكاد تخلو منها، كما هو معروف للجميع، مدارج خلفية فى سائر بيوت بطرسبورج ومساكنها — مضى به الخاطر يسائله: كم سيطلب بطروفتش أجراً عن هذا العمل الذى سيؤديه له، وهو فى ذات نفسه مصمم على ألا يعطيه أكثر من روبلين اثنين؟

وكان باب السكن مفتوحاً، لأن زوجة بطروفتش كانت فى تلك اللحظة تقلى سمكا، وملأت المطبخ منه دخاناً حتى ليشقّ عليك أن ترى الخنافس السود من خلاله.

ومر «أكاكى» من المطبخ، لم تلتفت إليه المرأة ولم تلحظ مروقه، وتقدم أخيراً إلى حجرة أبصر فيها بطروفتش جالساً فوق مائدة خشبية كبيرة مسيحة من كل طلاء، وساقاه محنيتان تحته كأنه أحد «الباشوات» الأتراك، وكانت قدماه — كدَيْدَن الترزية إذا جلسوا للعمل — عاريتين، وكان أول ما أخذ عين أكاكى منه إصبع قدمه الكبرى، وكان قد عرفها من قبل وألِف مشهدها ورأى لها ظُفراً مشوّهاً سميكاً قويًّا كصدفة السلحفاة، وقد وضع بطروفتش حول رقبته لفة من خيوط الحرير، وأخرى من خيوط القطن، وغطى ركبتيه بخرقة ما، وكان منذ دقائق ثلاث يحاول إدخال الخيط فى سمّ الإبرة فلايتوانى ذلك له، حتى استشاط غيظاً من الظلام والخيط ذاته، وراح يتمتم مخافتاً: «لايريد هذا الخيط الملعون أن يدخل.. أيها المجرم لقد أتعبتنى!». وشعر أكاكى بغبطة من قدومه فى هذه اللحظة التى بدا فيها بطروفتش سيئ المزاج معكراً، فقد كان يودُّ أن يعرض عليه طلبه، وهو «مُوَنَّن» إلى حدٍّ ما، أو على حد قول امرأته «قد حقن نفسه بشيء من «البوظة»، ذلك الأعور اللعين!»، فقد كانت عادته فى هذه الأحوال والظروف أن «يبادر» ويوافق على الفور، وينحنى له محييًّا شاكراً، ولسنا ننكر أن زوجته لا تلبث بعد قبوله الأجر الذى عرض عليه أن تأتى مهرولة صارخة منصايحة بأن زوجها سكران، فرضى من الأجر بما هو دون القليل، فإذا أضاف الزبون قطعة «واحدة بعشرة كوبيك» انفضّ المشكل وانتهى الخلاف.

ولكن بطروفتش كان فى ذلك اليوم مفيقاً ، كما هو ظاهر ، ولهذا كان مختصراً فى الكلام ، غير راغب فى المساومة ، ولا نازع إلى « المفاصلة » ولا يعلم إلا الله أىَّ أجر هو عندئذ مستعدٌ للرضا به .

وفطن أكاكى إلى هذه النزعة الظاهرة فاستعد – كما يقول الناس فى كلامهم – « للتقهقر بانتظام » ولكن الأمركان قد سار شوطاً بعيداً ، إذ راح بطروفتش يحصر عينه الواحدة فى وجهه ، ويحدِّق النظر فيه ، فلا سبيل إذن إلى الرجوع ، واضطر أكاكى إلى إخراج المعطف مُكرهاً ، وبادره قائلا : « نهارك سعيد يا بطروفتش » ، فأجاب هذا « نهارك أبيض شيخ » . وانثنى يغمز بعينه لِمَا يحمل أكاكى فى يديه ، محاولا أن يكتشف ما نوع البضاعة التى جاء بها إليه .

وبدأ أكاكى الحديث ، قال :

« لقد جئت اليك يابطروفتش هنا ... ألا ترى ... »

ومما هو جدير بالذكر أن أكاكى اعتاد فى الغالب أن يشرح مراده باعتذارات أو عبارات مبهمة ، أو كلام غير واضح ، ودقائق وجزئيات لا دلالة لها مطلقاً ، ولا ينطوى على معنى ظاهر ، فإذا كان الموضوع صعباً ، ترك عبارته ناقصة مبتورة ، حتى لقد كان فى أكثر الأحيان يبدأ الكلام بقوله « المسألة فى الواقع هى ... ألا تعرف ؟ . » ثم لا يزيد عليه شيئاً ، وهو نفسه قد نسى كلَّ شىء ، وظنَّ أنه قد قال كل ما كان مطلوباً منه أن يقول .

وقال بطروفتش « ما الحكاية ؟ » وانثنى فى الوقت ذاته يتأمل بعينه الواحدة ثوب أكاكى من ياقته إلى كمَّيْه ، وظهره وحواشيه ، وأزراره وعراه ، وكان بها العليم الخبير ، فقد كانت كلها من صنع يديه ، وذلك دَيْدَن معاشر الحائكين جميعاً ، فهم يفعلون هذا قبل أى شىء سواه عند لقاء أحد من الناس .

وعاد أكاكى يقول : « المسألة وما فيها يابطروفتش . . المعطف ، والقماش . . . إنك لترى كل شىء آخر فيه قويًّا متيناً ، ولكنه يلوح أغبر قليلاً أجرب ، ويبدو كأنه أصبح قديماً .. مع أنه جديد ، وإنما كل ما فيه أنه فى موضع واحد ، . . . فى الظهر أقصد ، وفوق الكتف قليلا ، وعلى هذا الكتف أيضاً وقد أدركه قليل من البِلى ... ألا ترى ... فالأمر لا يحتاج إلى إصلاح كثير » .

وتناول بطروفتش « الاسموكنج » فنشرها أولاً فوق « البناك » وأطال فحصها ، وهزَّ رأسه ، ومدَّ يده إلى الشباك فأخذ حُقًّا من النشوق ، رسمت على غطائه صورة « جنرال » ، لست أدرى على اليقين من يكون ، لأن أصبعاً خرقت الموضع الذى كان فيه الوجه ، وأُلصِقَ الخرق بقطعة مربعة من الورق ، ولم يكد بطروفتش يتناول « أنشوقة » من الحُق ، حتى راح يرفع المعطف بين يديه وينظر فيه على الضوء ، ثم عاد يهز رأسه ، وانثنى يقلبه ظهراً لبطن ، ليتفحص البطانة ، وهزَّ رأسه مرة أخرى ، ورفع غطاء الحُق الذى كانت عليه صورة الجنرال موقَّعة بقطعة من الورق ، فتناول تنشيقة ودسَّها فى أنفه ، وأغلق الحُقَّ ، وردَّه إلى مكانه فقال أخيراً « كلا ، لا يمكن إصلاحه . . . هذا ثوبٌ « كُهْنَة » » .

فلم يكد أكاكى يسمع هذه الكلمات حتى خارت قواه ، ووجف قلبه وأنشأ يقول فى مثل صوت الطفل المتوسل : « ولماذا لا يمكن إصلاحه يابطروفتش ،

إن كل ما فيه هو أنه قد نحل قليلا عند الكتفين ، ولديك قطع صغيرة من القماش لتلفقه بها . . . » .

وأجاب بطروفتش : « أى نعم . القطع موجودة موجودة ! ولكنّه لم يعد قابلاً للترقيع ، لأن القماش أصبح بالياً ناخلا ، حتى لو أنك وضعت الإبرة فيه لتهلهل وتداعى بجملته » .

وقال أكاكى : « فليتهلهل ، ولكن جرِّبْ وَضْعَ رقعة عليه » .

وعاد بطروفتش يقول : « لا يوجد أساس توضع عليه الرقعة ، ولا شيء يمكن أن يمسكه الترقيع ، فقد عدم العافية ، ونحل من فرط الإجهاد ، فلا يصحُّ أن يسمى « قماشاً » إنه لَعِهْنٌ منفوش تطيره نفخة هواء » .

وقـال أكاكى : « إذن قوِّه بشيء ، والله إنه (. . .) .

وأجاب بطروفتش بلهجة الإصرار « كلا ، لا أستطيع عمل شيء فيه ، فلم يعد صالحاً إطلاقاً ، والخيرُ لك إذا حلّ الشتاء أن تتخذ منه لفائف حول ساقيك لأن الجوارب لا تكسب السوق دفئاً ، وقد اخترعها الألمان لمجرد كسب المال » — وكان بطروفتش مولعاً بالطعن فى الألمان كلما واتته الفرصة « أما المعطف فمن الجلى أنك مضطر إلى تفصيل معطف جديد » .

ولم يكد يفوه بكلمة « جديد » حتى أظلمت الدنيا فى وجه أكاكى أكاكيافتش ، وغُمَّ كل شيء فى الحجرة عليه ، فلم يستطع أن يبصر فيها سوى صورة الجنرال المرسومة على غطاء الُحق فوق النافذة ، وأنشأ يقول . وهو لا يزال يشعر كأنه فى حلم : « معطف جديد ... ولكن لا أملك المال اللازم » .

وكرّر بطروفتش القول ذاته بهدوء بالغ القسوة : « أى نعم ، معطف جديد » .

وعاد أكاكى يقول : « وإذا اضطررت إلى تفصيل معطف جديد فكم ... »

وعاجله الحائك قائلا : كم يكلف تقصد ؟ » .

قال : « نعم » .

وأجاب بطروفتش وهو يزمُّ شفتيه زمّة ذات معنى : « ثـلاث ورقات من فئة الخمسين روبـلا أو تزيد . . . » .

وكان ذلك الحائك مولعاً بإحداث تأثير فى نفس زبونه ، وإزعاجه بغتة بتحديد الثمن ، ثم إلقاء نظرة جانبية حولاء فى اتجاهه لكى يرى مدى التأثير الذى يبدو على وجهه .

وصرخ أكاكى المسكين قائلا : « مائة وخمسون روبلا لتفصيل معطف ! » ، ولعل تلك الصرخة هى الأولى التى أطلقها فى حياته ، فقد كان معروفاً دائماً بنعومة الصوت .

وقال بطروفتش : « أى نعم ، وهذا أيضاً يختلف تبعاً لنوع المعطف وأسلوب تفصيله ، فإذا كان المطلوب منى أن أضع « فرواً » من السمّور على الياقة ، ثم أجعل له « كبُّوداً » ببطانة من الخزّ ، فقد تصل النفقات إلى مائتى روبل » .

وقال أكاكى بصوت ضارع متوسل غير سامع ولا محاول أن يسمع ما قاله بطروفتش ولا مدرك تأثيره « إعمـل معروفاً يا بطروفتش ، وأصلح المعطف « كلّ شينْ كان » حتى يطول عمره ، ولو لمدة قصيرة .

ولكن الترزى أجاب قائلا : كلا ، ذاك مضيعة للجهد وإنفاق نقود بغير جدوى .

* * *

وانصرف أكاكى أكاكيافتش خائر القوى محطماً ، ولبث بطروفتش عقب انصرافه واقفاً فى مكانه فترة طويلة ، وهو زامّ شفتيه ذمّة ذات دلالة ، ثم عاود العمل مرتاح الخاطر ، لأنه لم يهوّن من شأنه ولم ينتقص من كرامة فن الحكاية وقدره .

وحين انطلق أكاكى فى الشارع ، خيّل إليه كأنه فى حلم ، ومضى يقول لنفسه : « بقى كده !... ماكنت أتصور أنها سوف تكون كذلك » .

واستأنف حديثه إلى نفسه بعد لحظة سكون فقال : « بقى كده !... والأمر هو كذلك أخيراً ، والواقع أننى لم أكن أظن يوماً أنها سوف تكون كذلك .. ثم هناك ! هذا ... ولكنى لم أتوقع مطلقاً أن تكون كذلك ... من كان يظن .. ودى باوة إيه ! »

ولم يذهب إلى البيت ، بل انطلق فى اتجاه آخر وهو لا يدرى ما هو فاعل ؛ وعلى الطريق كان كنّاس مستهتر يكنس الشـارع ، فاحتك جانبـه الملوّث بالتراب والسُّخـّـام « الهباب » بكتفه فغمره بجملته سواداً ، كما سقط ملء قبعته من « المونة » فوقه من سطح منزل لايزال فى دور البناء ؛ وهو بين ذلك كله لايشعر ، ولا يفطن إلى ماجرى له ، ولكنه عندما اصطدم فى طريقه بدَيْدَبان كان قد أنزل « مزراقه » إلى جنبه ؛ وراح يهزّ شيئاً من العطوس من بوقه إلى كفه الخشنة لكى ينشقه ، ثاب إلى نفسه قليلا حين قال له الديدبان : « لماذ تصطدم بالناس هكذا ، وعندك الطوار كله لك ؟ » ، فقد جعلته هذه الكلمات يدير عينيه فيما حوله ، ويعود من حيث أتى ؛ مولياً وجهه صوب البيت وهناك فقط بدأ يجمع شتات أفكاره ، ويبصر موقفه فى ضياء جلىّ صادق ، فلم يعد يكلم نفسه كلاماً متقطعاً غير متماسك ، بل أخذ يتحدث إليها بتعقل وصراحة كما يتحدث إلى صديق عاقل رشيد يصحّ للمرء أن يبحث معه فى أهم المسائل وأدقّ الشئون ، ومضى يقول حقًّا ليس ثمة جدوى من الكلام مع بطروفتش الآن ، لأنه فى هذه اللحظة حقًّا ، لابد من أن تكون زوجته قد سوّدت عيشه . فيحسن بى أن أذهب إليه فى صباح يوم الأحد ، فسوف يكون بعد مساء يوم السبت زائغ العينين محتاجاً إلى النوم متبلداً فاتراً يريد شيئاً من الشراب ليزيل النعاس والفتور عنه ، وامرأته لن تعطيه درهماً واحداً ، فأذهب أنا إليه فأدسّ عشر « كوبيكات » فى كفه وعندئذ سينقلب مهاوداً متسهلا ، ولعله سيقبل إصلاح المعطف . . .

وما إن فرغ أكاكى من هذا الحوار مع نفسه ، حتى انفرجت أساريره ، وانتظر حتى كان يوم التالى ، ولمح من بعيد زوجة الترزى وهى تغادر البيت فدخل رأساً على بطروفتش ، فوجده فعلا مخموراً عقب سكره يوم السبت ، حتى لايكاد يقوى على رفع رأسه من شدة التهويم ، والحاجة إلى النوم ، ولكنه ماكاد مع ذلك يسمع ما هو قائل له ، حتى بدأ كأن الشيطان نفسه قد أثاره من بلادته ، فانثنى يقول : « هذا غير ممكن من فضلك مُرْ بتفصيل معطف جديد » ، فأسرع أكاكى إلى دسّ أُمّ

عشرة فى يده ، وعند ئذ انثنى بطروفتش يقول : « شكراً لك ياسيدى ، سأشرب كأساً فى صحتاك ولكن لاتتعب نفسك بشأن المعطف ، لأنه لايصلح لشىء بتاتاً ، وسأضع لك معطفاً جديداً بديعاً ، كن واثقاً من ذلك .

وهَمّ أكاكى أن يقول كلاماً كثيراً عن الإصلاح والترقيع ، لولا أن بادره بطروفتش ، دون أن يصغى إليه ، بقوله : « سأضع لك معطفاً جديداً الآن بلا تردد ، فثق بى ، واطمئن فإنى سأبذل فيه أقصى جهدى ، واعلى جاعله من أحدث زىّ أى بياقة تزرّر بمخالب من فضة ، تحت « أبليكة .

ورأى أكاكى كاكيفتش أن لامفرّ من تفصيل معطف جديد ، فاستولى الانقباض الشديد عليه ، فمن أين له بالمال ، وكيف السبيل إليه ، لقد يحق له طبعاً وإلى حد ما الاعتماد على « الإعانة » التى ستمنح له فى العيد القادم ، ولكن هذه الإعانة قد خصصت من قبل لشىء آخر يحتاج إليه ، وهو شراء « بنطلون » جديد وسداد دين قديم عليه للإسكافى الذى يخصف له نعاله العتيقة ، ومضطر إلى تفصيل ثلاثة قمصان عند بعض الخياطات ، وبعض الثياب الداخلية التى لا يليق ذكرها هنا وجملة القول أن ذلك المال المرتقب محتوم إنفاقه ، ولوتعطف المدير فجعل الإعانة كرماً منه وسماحة خمسة وأربعين أو خمسين روبلا ، بدلا من أربعين ، لما كان الباقى منها غير النزر اليسير الذى لايجدى ، إلا كما تجدى القطرة التى تصب فى البحر الزاخر ، إذا هو أراد معطفاً جديداً ، وكان يعرف بالطبع أن بطروفتش مصاب بجنة غريبة تدفع به أحياناً إلى تحديد أجر ضخم عن الثياب التى يقوم بتفصيلها ، حتى لايسع زوجته نفسها إلى أن تصيح عندئذ به قائلة : « ما الذى دهى عقلك أيها المغفل ! إنه ليرضى أن يشتغل أحياناً بغير مقابل ، ولكن الشيطان الآن أغراه فراح يطلب أكثر مما يستحق ، وأغلى من قيمته هو نفسه لو بيع فى سوق النخاسة » . وكان واثقاً بلاشك أن بطروفتش سيقبل ثمانين روبلا إذا هو رضى أن يدفعها ، ولكن من أين له بهذه الثمانين ؟ لعله مستطيع أن يدبّر النصف منها ، أو أكثر قليلا ، ولكن كيف السبيل إلى الباقى ؟ ... وأولى بالقارىء قبل كل شىء أن يعرف من أين هو واجد الأربعين الأولى ... فنقول له إن أكاكى أكاكيفتش كان من عادته كلما أنفق روبلا واحداً أن تلقى بكوبيكين اثنين فى « حصّالة » ذات ثقب تدخل النقود فيه ، فإذا انقضى نصف العام عاد إلى هذه « الحصّالة » فعدّ مافيها من الخردة فاستبدل نقوداً فضة بها ، وقد فعل ذلك من عهد طويل ، حتى وصل المدخر بعد عدة سنين إلى أربعين روبلا ومن هنا كان يملك نصف المال المطلوب للمعطف الجديد .

ولكن من أين يأتى بالنصف الآخر ؟ وكيف يتأتى له الحصول على أربعين روبلا أخرى .

لقد ذهب يفكر ملياً ، ويعاود التفكير طويلا حتى انتهى إلى قرار واحد ، هو أن ينقص من نفقاته العادية لمدة عام على أقل تقدير ، فيستغنى عن الشموع ليلا وإذا كان لديه عمل يقتضى منه الإنجاز قصد إلى غرفة صاحبة البيت فاشتغل على ضوء شمعتها ، وعليه إذا مشى فى الشوارع أن يخفف الوطأ ،

ويحرص على السير برفق ما وسعه ، حتى لو على
أطراف قدميه فوق الطريق المرصوف بالأحجار ،
لكى تعيش نعاله أطول أمداً مما كانت من قبل تعيش ،
ويتحتم عليه أيضاً أن يقلل من إرسال غسيد إلى الغسالة
ما استطاع ، ولكى يصونه من البلى ، ينبغى أن
يخلع عنـــه ثيابه كلما عاد إلى البيت من عمله ،
ويقنع بالجاوس مرتدياً « روباً » من القطن الخفيف
وهو ثوب عتيق تركه الزمان فلم يفعل فيه شيئاً .
وفى الحق لقد وجد فى أول الأمر أنه من المشقة
إيلاف هذا الحرمان ، ولكنه بعد فترة قصيرة من
الوقت أصبح العيش على هذا النحو مألوفاً محتملاً
ميسوراً ، حتى لقد اعتاد الجوع فى المساء ، وقنع
بالغذاء الروحى ، ذلك الغذاء الذى يجده فى انشغال
الخاطر بفكرة المعطف المرقوب ،وأصبحت حياته كلها
أملأ من الناحية النفسية وأحفل وأوسع وجوداً ،
كأنما قد تزوج ، أوأمسى يعاشر شخصاً آخر،
أو كأنه لم يعد وحيداً فى الحياة ، بل لقد رضى
رفيقٌ سَمْحٌ طيب العشرة أن يسايره جنباً إلى
جنب ، ويداً فى يد ، ولم يكن ذلك الرفيق
الأنيس أحداً غير المعطف الجديد ، بوبره الغزير
وبطانته المتينة الطويلة الاحتمال ، أى أنه أصبح
أكثر حيوية ، وأشدّ إرادة واعتدادا ، كشأن
امرئ وضع هدفاً معيناً نصْبَ عينيه ، فلم تلبث
الحيرة والتردد ، وجملة أعراض الارتباك ، والغموض
أن تورات من وجهه وساوكه وتصرفاته ، فكان يبدو
أحياناً وقد برقت عيناه بضياء مشرق ، وراحت
أجرأ الخواطر والأفكار تخطف بخاطره وتمرق
بشعاعها فى وجدانه ، فانثنى يقول لنفســـه ،
« ولمَ لا تكون الياقة مكسوّة بالسمّور ؟ » حتى لقد
أحاله التفكير فى هذه المسألة غائب الذهن شارد
البال ، ففى ذات مرة ، بينما كان عاكفاً على نسخ
بعض الوثائق ، كاد يقع فى خطأ لأول مرة فى حياته،
وأوشك حين انتبه إلى الغلطة أن يصيح « أف ! »
ويرسم علامة الصليب على صدره مستعيذاً مستغفراً .
وجعل فى كل شهر يذهب مرة إلى بطروفتش
ليتحدث إليه عن المعطف ، وهل يحسن شراء
القماش ، ومن أىّ الألوان ينبغى أن يكون ، وما عسى
أن يكون الثمن ، وكان يعود إلى البيت شاعراً بشىء
من القلق ، وإنْ سرّه التفكير فى دنوّ الوقت ، وحان
اليوم الذى سوف يتمُّ له فيه شراء كل شىء
ويفرغ الحائك من صنع المعطف ، ولكن الأمور
جرت أسرع مما كان يرتقب ، فإن المدير تكرّم
عليه بمنحة لم تكن يوماً فى حسبانه ، وهى رفع
الإعانة إلى مالا يقل عن ستين روبلا ، وسواء
كان هذا التكرم منه لأنه سمع بأن أكاكى بحاجة
إلى معطف ، أو جاء ذلك مصادفة واتفاقاً ، فقد
وجد لديه عشرين روبلا نافلة ، ولم يلبث هذا الحادث
أن عجّل بالأمر ، وكان الإقلال من الطعام شهرين
آخرين أو ثلاثة أشهر وسيلة أخرى ادخر بها فعلا
قرابة ثمانين روبلا ، فلاعجب اذا بدأ قلبه ، وهو
أبداً الهادىء الوجيب ، يخفق ويضرب ، وانطلق
فى أول يوم مع بطروفتش للمطاف بالمتاجر ،
فاشتريا قطعة من القماش الجيد ، ولاعجب فقد
لبثا يفكران فيها أكثر من سنة ، وقلما كان يتركان
شهراً واحداً يمضى دون ذهابهما إلى المتجر لمراقبة
سير الأسعار ، والآن ، وقد عثرا على القماش
المطلوب ، لم يسع بطروفتش إلا أن يصارح « الزبون »
بأن ليس فى السوق خير من ذلك القماش ، ولاأجود

نوعاً . وانتقيا بطانة قطعة من « البافتة » ، ولكنها من صنف متين ، راح بطروفتش يقول عنها إنها أحسن من الحرير ، وإنها فى مثل متانته ووجاهته وحسن منظره ، ولم يشتريا فراء من جلد السمّور ، لأنه كان فى الواقع باهظ الثمن ، ولكنهما استعاضا عنه بفراء السِّنَّوْر ، وكان هذا أحسن نوع وجداه فى الحانوت ، وهو فراء يلوح من بعيد أقرب ما يكون إلى « فراء السنور » وعكف بطروفتش على صنع المعطف أسبوعين كاملين ، لكثرة ما اقتضى من أزرار وعروات ولولاهما لانتهى من قبل ذلك ، وفرغ من إعداده ، وطلب اثنى عشر روبل أجراً له و « مصنعية » وهو أقل مما كان أولى به أن يتقاضى ، إذ كان كل شىء فى المعطف مخيطاً بالحرير : غرزتين دقيقتين ، وعاد على كل غرزة بعد ذلك بأسنانه ذاتها ، طابعاً أشكالا مختلفة بها . . .

وكان اليوم الذى أحضر فيه بطروفتش أخيراً المعطف الجديد . . . وليس فى إمكاننا تحديد اليوم تماماً ، ولكنه كان أروع يوم فى حياة أكاكى أكاكيافتش وأملأه سروراً ، وأحفل ما يكون فرحاً وانتصاراً ، وكان حضوره به فى الصباح قبيل موعد الذهاب إلى « الديوان » ، فكأنما قد جاء المعطف فى وقت لم يكن ثمة أنسب منه ، ولا أكثر توافقاً ، إذ كان الصقيع قد بدأ يومئذ فى الاشتداد ، بل كان يهدد وينذر بازدياد واحتداد ، وقد أحضره بطروفتش بنفسه كما ينبغى للحائك الحاذق الطيب أن يفعل ، وكان وجهه وهو قادم به ينمُّ عن خطر ، ويعبر عن اهتمام بالغ ، حتى أحسَّ أكاكى أنه لم يشهد تلك السمات يوماً على وجه حائك ، ولا بدع فقد شعر بطروفتش بزهو شديد أنْ أدَّى عملا ليس بالهين ، وأنجز مهمة لا يستهان بمثلها ولا يستخفّ ، ودلل بنفسه على البون الشاسع بين الترزية الذين لا يفعلون شيئاً أكثر من تبطين الأردية وإصلاح القدامى منها ، وبين الذين يتولون تفصيل المعاطف ، وصنع الجديد من الثياب ، وانثنى يخرج المعطف من المنديل الذى أحضره ملفقاً به ، ثم طوى المنديل وردَّه إلى جيبه — وكان المنديل قد جاء لتوِّه وساعته من الغسالة ، وبعد أن أخرج المعطف ، وقف يتطاع بفخار وزهو إليه ، ثم تناوله بكلتا يديه ، وألقى به فى حذق ومهارة فوق أكاكى ثم أنشأ يجذبه إلى أسفل ، ويمرّ بكفّيه عليه لتنعيم أدمته ، ثم أسبغه عليه من أمام فى شىء من الحبور ودون عناية أو احتفال .

وأراد أكاكى ، كرجل تقدمت به السنون ، أن يجرب المعطف وهو مدخل كمّيه فيه ، فأعانه بطروفتش على ارتدائه ، وبدا له أن المعطف بديع وهو كذا لابسه ، وذراعاه فى اردُنّيه ، والواقع أن التفصيل جاء موفقاً كل التوفيق ، ومتقناً كل الإتقان ، فلم يدع بطروفتش هذه الفرصة تمرّ ليقول أنه لم يطلب أجراً زهيداً إلى هذا الحد ، إلا لأنه يقيم فى حارة وليس له على الباب « لافتة » تجذب الأنظار إليه ، ولأنه قد عرف أكاكى أكاكيافتش من عهد طويل ، ولو أنه ذهب إلى حائك آخر فى شارع « نيفسكى » لتقاضاه خمسة وسبعين روبلا أجرا عن عمله فقط ، فلم يشأ أكاكى أن يناقش بطروفتش فى هذه المسألة ، كما خشى من أن يسمع منه تلك الأرقام الضخمة التى كان مولعاً بتطويحها فى الهواء كلما تحدث عن الأجرة وتكلم عن « المصنعية » ،

وإنما دفع له القدر المتفق عليه وشكره ، وانصرف فى الحال غير مُعَقِّب ، مشتملا بمعطفة الجديد ، فى طريقه إلى المصلحة وتبعه بطروفتش ، ووقف فى الشارع ، مرسلا بصره من بعيد فى إثر المعطف مليًّا ، ثم عمد إلى الدوران قصداً ، فعرَّج على شارع جانبىّ وخرج منه إلى الشارع العام ثانية ، وتأمل المعطف مرة أخرى من الجانب الآخر ،أى من الأمام .

* * *

أما صاحبنا أكاكى أكاكيافتش فقد انطلق فى سبيله ممتلىء الخاطر بانفعالات سارة ، مفعم الجوانح فرحاً كأنه فى أبدع الأعياد ، شاعراً فى كل ثانية أنه مرتد معطفاً ، وراح يضحك مراراً من فرط ما به من ابتهاج ، وما امتلأ به صدره من فرح ، والواقع أن للمعطف الجديد مزيتين اثنتين ، أولاهما أنه أرسل الدفء يغمره ،والأخرى أنه معطف فاخر،ولم يشعر طيلة الطريق بجهد ، ولا أحسّ شقة السير ،حتى وجد نفسه فجأة فى « الديوان » ، فعطف على حجرة البواب فخلع عنه المعطف ، وأطال النظر إليه ، ثم عهد به إلى عناية البواب ، ووصّاه بالحرص عليه . ولست أدرى كيف لم يلبث كل من فى المصلحة أن عرفوا أن أكاكى كاكيافتش قد جاء بمعطف جديد ، وأن « الإسموكنج »العتيقة لم يعد لها وجود ، وجرى القوم مبادرين إلى غرفة البواب ليشاهدوا المعطف ويستعرضوه ، وأقبلوا عليه مهنئين مرحبين مهللين فلم يعرف فى أول الأمر ماذا يصنع غير أن يومض مبتسماً ، ثم لم ين أن علاه الخجل ، واستولى عليه الحياء ، ومضوا يقولون له أنه يجب أن « يبخر » المعطف الجديد، ويرشّه بالعطور ،ويحوطه بالبركات ، وأنه أولى به على الأقل أن يدعوهم إلى « عشوة » طيبة ، وعندئذ فقد أكاكى صوابه ، واستطرد لبه ، ولم يدر ماذا يفعل ، وكيف يتخلص ، وبماذا هو مجيب ، ولم تمض بضع دقائق أخرى حتى بدأ ، وقد اصطبغ وجهه بحمرة الخجل ، يؤكد لهم بكل بساطة أنه ليس معطفاً جديداً على الإطلاق ، وأن الأمر ليس بذى شأن بتاتاً ، وأنه فى الواقع معطف قديم . وأخيراً انبرى أحد الكتبة ، والغالب أنه يكون وكيل المكتب ، ولعله أراد أن يبين لهم أنه رجل ليس بأخى كبرياء ، وأنه لا يجد غضاضة فى التساهل مع مرءوسيه ورفع الكلفة مع الذين هم دونه ، فقال : « علىّ أنا « العزومة » ولنُعْفِ منها أكاكى ، فتعالوا جميعاً إلى تناول الشاى معى ، فإن اليوم بالمصادفة هو عيد معموديتى » ، فأقبل الكتبة بالطبع على الوكيل مهنئين ، وتقبّلوا الدعوة متلهفين ، وبدأ أكاكى يعتذر ويستعفى ، ولكنهم صارحوه جميعاً بأن هذا لا يليق به وأنه من العار عليه أن يأبى الكرامة ولا يمكن أن يقابل الدعوة بالرفض ، ولكنه فيما بعد شعر بسرور وارتياح حين تذكّر أن الدعوة سوف تتيح له الفرصة فى المساء أيضاً بالمعطف الجديد .

لقد كان ذلك اليوم بجملته أبهج الأيام ، واملأها بالفرح فى حياته ، فعاد إلى البيت من « الديوان » سعيداً قرير العين ، فنضا المعطف عنه ، وعلّقه بكل عناية فوق الجدار ، معجباً بالقماش والبطانة مرة أخرى ، ثم نزع « الإسمركنج » العتيقة التى أصبحت مزَقاً و « هلاهيل » ، ولكى يضاهى بين الرداءين ، ويقارن بين الثوبين ووقف يسرح البصر فيه ، ثم ضحك ملء فمه ، فقد كان الفارق بعيداً

كل البعد ، والبون متراميا كالذى بين الثرى والثريا.
وظلّ على العشاء يضحك ، كلما عاد إلى خاطره الموضع الذى استقرت فيه « الإسموكنج » ، والمحل الذى هوت إليه . وراح يتناول طعامه مسروراً مشرقا ، ولم ينسخ بعد العشاء شيئاً ، بل استراح قليلا فى فراشه حتى وقت الغروب ، فأقبل يتهيأ الخروج دون أن يعيد الأطباق والصحاف إلى مكانها ، واشتمل بمعطفه وخرج إلى الطريق .

* * *

ونأسف إذ نقول إننا لا نستطيع أن ننبئ القارئ أين كان يقيم صاحب الدعوة تماماً ، فإن الذاكرة أخذت تخوننا إلى حدّ يؤسف له ، كما أن كل الشوارع والمنازل فى بطرسبورج مختلطة فى ذاكرتنا إلى حدّ يصعب معه أن نعيد صورها إلى نظامها الصحيح ؛ ومهما يكن من الأمر ، فليس ثمة شك فى أن صاحب الدعوة كان مقيماً فى الحىّ الجميل من المدينة ، ويعنى هذا أنه على مسافة بعيدة من مسكن أكاكى ، حتى لقد اضطر أولاً أن يتجاوز شـــارع مقفرة ، قليلة المصابيح ، ولكنه على مقترب البيت المقصود أبصر الشوارع أكثر نشاطاً وحياة وعمرانا ، وأملأ ضياء ، ورأى السابلة رائحة وغادية ، وبدأت النساء يظهرن هنا وهناك ، فى ثياب حسان ، والرجال فى أردية مكسوة الياقات بالفراء ، والحوذية بمزالقهم الخشبية المعروشة ، المرصعة بالمسامير المذهبة ، لم يعودوا يبدون فى الطريق كثيراً كما هو الحال فى الأحياء المقفرة ، وإنما ظهر السائقون المتجملون بالقبعات المصنوعة من المُخْمَل الخضر الألوان ، بمركباتهم الزاهية الطلاء المفروشة أرضيتها بالبسط والأغطية الجلد ، وانطلقت العجلات المزينة المقاعد ، المحلاة الأرائك تمرق فى الشوارع فوق الجلد .

وبدا هذا المشهد كله لأكاكى أكاكيافتش جديداً على عينيه ، غريباً لم يألفه ، فقد انفرطت عدة سنين عليه لم يخرج فيها مساء إلى الطريق ، ولم يغادر خلالها يوماً على الأصائل والغسق مسكنه فلا عجب إذا وقف وقد هاجه الفضول أمام متجر كثير الأنوار لتسريح العين فى صورة تمثل حسناء تخلع حذاءها وتكشف عن ساق جميلة فاتنة ، على حين وقف من خلفها رجل مفتول الشارب ، ذو مقاصيص طوال ، ولحية « سكسوكة » لطيفة التنسيق ، وهو مطلّ برأسه لدى الباب ، فهزّ أكاكى رأسه ، وابتسم ، ثم مضى فى طريقه ، فليت شعرى ما الذى جعله يبتسم ؟ أتراه فعل لأنه أتى فى تلك الصورة على مشهد غريب لم يألفه من قبل ، وإن كان كل إنسان يحتفظ بإحساس غريزى فى هـذا الموقف وأمثاله ، أم لأنه ذهب يفكر كشأن الكتبة الآخرين ، قائلا لنفسه : « يالله لهؤلاء الفرنسيين إنهم لمسرفون فى التجويد والتفنن ، إذ هم مارسوا شيئاً من هذا القبيل .. هذه هى الحقيقة ... والواقع ! » . ولعلّه لم يفكر هذا التفكير ، ولم يخطر له هذا الخاطر ، فليس فى إمكاننا أن نتسلل إلى أعماق سريرة الإنسان ونكشف عن كل ما يوسوس له به تفكيره .

* * *

وأخيراً وصل إلى البيت الذى كان يُقيم فيه مساعد الكاتب الأول وينعم بعيشة راضية ، فوجد

على الدَّرج مصباحاً مضيئاً ، وكانت « الشقة » فى الدور الثانى ، وما كاد يضع قدمه فى المدخل حتى أخذت عينَه صفوفٌ متراصَّة من أحذية الشتاء ، قام فى وسطها « سماور » ضخم من الشاى يئزُّ أزيزاً ، ويرسل من جوفه سُحباً وذوائب من البخار ، وعلى الجدران علِّقت المعاطف والأوشحة والعباءات ، كان بعضها مزدان الياقات بفراء من جلود السنجاب أو بكِسْرات من القطيفة ، وفى الجانب الآخر من الجدار تعالت الأصوات ، وارتفع الضجيج وكثر الكلام ، ولكن لم يلبث الهدوء أن ساد المكان ، والأصوات أن وضحت ، بغير اختلاط ولا ضوضاء ، حين فتح الباب فجأة ، وأقبل الخادم يحمل « صينية » ملأى بالأقداح ، وجرَّة من القشدة ، وسلَّة من البقسماط ، والظاهر أن الكتبة كانوا قد وصلوا قبل ذلك بوقت طويل وفرغوا من تناول القدح الأول من الشاى ، فانثنى أكاكى يعلِّق معطفه بنفسه ، حتى إذا فرغ من تعليقه والاطمئنان عليه ، دخل الحجرة ، فإذا به أمام مشهد مذهل من المصابيح والشموع ، وحلقات من الكتبة ، وزحام من قصبات التبغ ، وموائد القمار ، وضجة متعالية من الأصوات من كل جانب ، مرتفعة الهرج من كل ناحية ، يزيدها صخباً صوت تحريك الكراسى ، وتنقيل المقاعد ، فوقف فى وسط الحجرة مرتبكاً متلفتاً متلدداً ، حائر العين فى كل مكان ، مفكراً فيما يحسن به أن يفعل ، ولكن وقفته على هذا النحو لم تطل ، إذ ما لبث القوم أن أبصروه ، وراحوا يتلقونه بصيحة مدوِّية ، وبادروا جميعاً إلى « المدخل » للفرجة مرة أخرى على معطفه الجديد ، فارتبك قليلا ، ولكنه لسذاجته وبساطة سريرته لم يسعه إلا الارتياح لإعجابهم العام بالمعطف ، واحتفالهم الظاهر به ، ولكنهم ما لبثوا بالطبع أن تركوه وغفلوا عن معطفه ، وأقبلوا على الموائد التى أُعِدَّت للميسر ليتخذوا أماكنهم حولها ، منصرفين إليها عن كل شىء .

لقد كان ذلك كله — الضوضاء ، والكلام ، والزحام — غريباً على أكاكى أكاكيافتش ، عجيباً حياله ، فلم يدر كيف يفعل بذراعيه وساقيه وكل كيانه ، وأخيراً لم يسعه إلا الجلوس بجوار اللاعبين ، والتطلع إلى الأوراق ، محملقاً مرة فى أحدهم ، وأخرى فى سواه ، ولم يلبث أن تثاءب وشعر بالملالة ، ولاسيما أن الوقت كان قد جاوز الموعد الذى اعتاد فيه أن يأوى إلى النوم ، فحاول أن يستأذن القوم فى الانصراف لكنهم لم يأذنوا له ، قائلين له لا بد من أن يتناول كأساً من الشمبانيا تكريماً لمعطفه الجديد .

وانقضت ساعة ، وأُعِدَّ العشاء ألواناً مختلفة من «مشهيات» ولحم بارد وفطير وألوان مجلوبة من الحلوانى جاهزة لم تصنع فى البيت ، ثم الشمبانيا ، وما زالوا بأكاكى حتى رضى أن يشرب منها كأسين اثنتين ، فما إن فرغ من تناولها حتى بدأ ينشرح ، وتبدو الأشياء فى عينه بهيجة مشرقة ، وإن لم ينس أن الوقت قد جاوز الثانية عشرة ، وأنه كان أولى به أن يكون فى فراشه من ساعات طوال ، ولكيلا يدع ربَّ الدار يحتجزه ، أو يقوم فى خاطره الإلحاح عليه فى البقاء ، راح يتسلل من الحجرة ، ويبحث عن معطفه وسط المعاطف الكُثُر المعلَّقة فى المدخل ، حتى إذا وجده ، ألفاه مُلقًى على الأرض ، فأسف كثيراً واشتد استياؤه ، وتناوله من مكانه فنفض ما قد علق به من التراب ، وارتداه ، ونزل السلم ، وخرج إلى الطريق .

وكانت الشوارع لا تزال مضاءة ، والحوانيت العامة ، والمشارب التى يختلف الخدم إليها ، ويتردد عليها كلٌ من هبَّ ودبَّ من الناس ، لاتزال مفتوحة الأبواب وأخرى مغلقة ، ولكنّ بصائص طوالا من النور تنبعث من كل شقٍّ فى الباب ، وتنمُّ عن وجود روَّاد فيها ، لم يغادروها إلى الآن ، ولعلها كانت تحوى خدماً وخادمات لا يزالون ممعنين فى الكلام ، مواصلين الأحاديث ، تاركين أسيادهم وموَاليهم فى حيرة بالغة ، لايدرون أين تراهم ذهبوا .

* * *

وانطلق أكاكى فى طريقه جذلان مشرق الخاطر ، حتى لقد همَّ — ولا يعلم إلا الله ما الباعث — بمطاردة غادة كانت قد مرت به مسرعة كالبرق تاركة كل جزء من جسدها فى حركة عنيفة ، وهزَّة مستمرة ، ولكنه كبح جماحه بعد لحظة ، وراح يسير فى رفق ، شاعراً فى نفسه بدهشة من ذلك الدافع الغامض الذى انتابه ، وما عتم أن وجد الشوارع المقفرة التى لاتبدو مشرقة نهاراً — وهى فى الليل أقلُّ إشراقاً ، وأكثر وحشة — قد ترامت على مدى بصره ، وكانت حين أوهن الليل قد تناهت ظلمة وإقفاراً وكآبة ، وبدأت مصابيح الشوارع تقلُّ شيئاً فشيئاً ، وزيتها يوشك أن ينفد ، ثم إذا هو يلمُّ على مساكن من الخشب ، ولا يرى ثمَّة إنساً ، ولا يلتقى عندها بمخلوق ، ولا يبصر غير الجليد مومضاً من نصاعة بياضه . وبدت له الأكواخ القصار سوداً متجهمة مكتئبة ، مغلقة الطاقات ، موصدة النوافذ ، ووصل إلى موضع تتشعب الشوارع عنده ، وتتلاقى المفارق ، فى ساحة مترامية لا نهاية لها ، تلوح كأنها الصحـــراء المرهوبة ، ولا تكاد البيوت المتناثرة فى الجانب الأقصى منها تتراءى للعين واضحة .

وبدا من بعيد ، ولا يعلم إلا الله أين يكون ، بصيص من نور منبعث من كشك ديدبان ، يلوح كأنه قائم فى أقصى حدود العالم ، وأبعد طرف من الدنيا . وهنا بدأت روح الجذل تزايله وشيكاً ، وانثنى يخطو فى تلك الساحة الموحشة متخوفاً ، لاتخلو نفسه من قلق بالر، غم عن إرادته ، كأن قلبه يوجس من سوء ، وينذر بخطب ، حتى لقد جعل ينظر إلى خلفه ، ويدير العين فيما حوله ، كأن البحر محيط به ، ولكنه ذهب يقول لنفسه : «الخيرٌ لى ألا أتلفت» .

وانطلق يمشى مغمض العينين ، وحين فتحها لكى يرى هل اقتربت الساحة من نهايتها ، أبصر فجأة قبالته بل لصق أنفه ، بضعة رجال مفتولى الشوارب ، لم يستطع من الرهبة تمييز أشكالهم ، فقد أحسَّ غماماً على بصره ، وشعر بقلبه يخفق فى صدره ، وما لبث أن سمع أحدهم يقول بصوت قاصف كالرعد : «إن هذا المعطف معطفى» ، وهجم عليه فأمسكه من عنقه ، فهمَّ بالصراخ طلباً للنجدة ، ولكن رجلا آخر منهم عاجلَه بقبضة من يده تحت ذقنه قائلا : «أرنا كيف تصرخ الآن !» . ولم يشعر أكاكى بشىء بعد ذلك غير انتزاعهم المعطف منه وركْله برُكبهم ، فسقط مكبّاً على وجهه فوق الجليد ، وغاب عن الصواب .

ولكن لم تنقض لحظات أخرى حتى ثاب من غشيته فاستوى على ساقيْه ، ولكنه لم ير أحداً ، وأحسَّ برداً على أديم الأرض ، وأدرك أنه قد جُرِّد من المعطف ، فأخذ فى الصياح ، ولكن بدا له كأن

صوته لم يَنتشر إلى نهاية الساحة ، فاستولى اليأس عليه ، فاسترسل فى الصياح ، وانطلق يجتاز الساحة إلى « كُشك » الديدبان ، فوجد عنده حارساً معتمداً على رمحه القصير ، يلوح عليه كأنه من الدهشة لايدرى مَن عسى أن يكون هذا الرجل الصائح الصارخ القادم نحوه من بعيد .

وما إن بلغه أكاكى حتى بدأ لاهث الأنفاس يصيح به كيف ينام ويغفل عن تأدية واجبه، ولا يشعر بأن هناك إنساناً يُسطَى عليه ، ويجرد من بعض ثيابه ؟ فكان جواب الحارس أنه لم يبصر شيئاً ، وأن كل ما رآه هو مشهده يقف فى وسط الساحة لاعتراض رجلين طريقه ، فظن أنهما بعض أصحابه، وأنه لخيير له أن يكف عن تلويمه ، ويذهب من الغداة إلى « مأمور » القسم فينمى إليه الخبر ، ويبحث عن السارق .

* * *

وانطلق أكاكى مهرولا إلى بيته ، فى حال مروّعة من الذعر : منفوش الشعر ، أو ما بقى منه غزيراً على فَوْديه ولِمّته ومفارقه ، فيما يلى الصلعة البادية على أمّ ناصيته ، وقد كسا الجليد جنبيه وصدره ، وغمر سراويله . وحين سمعت صاحبة البيت العجوز دقًّا مخيفاً بالباب ، قفزت بسرعة من فراشها ، لابسة فردة واحدة من نعلها ، لتفتحه ، مغطية من حياء صدرها بطرف ثوبها الشفاف ، ولكنها لم تكد تفتحه حتى تراجعت مذعورة من مشهد أكاكى على تلك الصورة ، وعندما سمعت منه ما جرى ، وقفت تقلّب كفيها التياعاً وفزعاً ، وقالت له : إنه لابد له من الذهاب فى الحال إلى « المأمور » نفسه ، لأن الشرطى المخصص للحىّ سوف يخدعه ، ويكثر له من الوعود ، ويتمطَّله ، وإنه من الخير أن يفزع إلى المأمور لأنها فى الواقع تعرفه ، فقد كانت « حنّة » الفتاة الفنلندية التى كانت طاهية عندها تشتغل مربية عنده ، وأنها كثيراً ما رأته وهو يمر ببيتها ، ومن عادته أن يذهب كل أحد إلى الكنيسة أيضاً للصلاة وللنظر إلى الناس متلطفاً رقيق الحاشية ؛ فهو إذن ، ومن كل بد ، رجلٌ كريم حدب .

وبعد أن أصغى أكاكى إلى هذه النصيحة انكفأ إلى حجرته مكتئباً كاسف البال ، وأنا تاركٌ وصف ما عاناه فى تلك الليلة لخيال الذين يستطيعون على الأقل تصوُّر حال سواهم ، وتمثُّل بلوى الآخرين، وانطلق من بكرة النهار إلى حضرة المأمور فى بيته ، فقيل له إنه نائم ، فعاد فى الحادية عشرة ، فنُبِّئ أنه خرج ، فرجع فى وقت الغذاء ، ولكن الكتبة الجلوس فى الغرفة الملاصقة أبوا عليه الدخول وأصروا على معرفة الأمر وفهم الغرض وعلم ما جرى ، فحاول أكاكى عندئذ ، لأول مرة فى حياته ، أن يدلل على قوة شخصيته ، فقال لهم باقتضاب : إنه لابدّ من مقابلة المأمور نفسه ، وإنه لا يصح لمثلهم أن يأبوا عليه لقاءه ، وإنه جاء من المصلحة لعمل رسمى ، وإنهم سوف يرون ماذا سيحل بهم إذا هو اشتكاهم واحتج على تصرفهم ، فلم يجرءوا عندئذ على مجابهته ، وانطلق أحدهم ليعلن المأمور ، ولكن هذا تلقى قصة سرقة المعطف منه بشكل غريب متناه فى الغرابة ، إذ بدلا من أن يُعنى بالنقطة المهمة من الحادث ، بدأ يلقى عليه أسئلة ، ويستجوبه عن سبب عودته إلى البيت فى مثل تلك الساعة المتأخرة

وهل كان ذاهباً إلى بيت دعارة أو عائداً منه ، حتى أحيط به ، واشتد ارتباكه ، وانصرف وهو لايدرى هل ستتخذ التدابير الواجبة فى حادث سرقة معطفه أو سيصرف النظر عنه ؟

وكان قد غاب عن عمله فى المصلحة طيلة النهار ، وهو أول حدث جرى له فى حياته ، ففى اليوم التالى ظهر فى المكتب شاحب الوجه ، مرتدياً معطفه العتيق الذى أصبح منظره أبشع من قبل وأدعى إلى الرثاء ، وسمع الكتبة بنبأ الحادث فتأثر منهم كثيرون ، وإن لم يترك الآخرون الفرصة لمداعبته والسخرية منه و « التريأة » عليه ، وقدر القوم على الأثر جمع تبرعات له ، ولكنهم لم يجمعوا سوى قدر تافه نزر ، لأنهم كانوا قد أنفقوا كثيراً من قبل فى الاكتتاب لعمل رسم للسيد المدير وإهداء كتاب إليه ، تنفيذاً لاقتراح رئيس القسم الذى كان صديقاً للمؤلف . ومن هنا جاء المبلغ المكتتب به لأكاكى ضئيلا لاقيمة له وحفز الرثاء أحدهم فتبرع له بنصيحة ، على قدر الحال ، إذ أشار عليه بألا يذهب إلى مفتش البوليس فى المركز التابع له؛ ولأنه إذا فرض أن المفتش ، أو ضابط المباحث ، أحب أن يبدى الغيرة والهمة فى اكتشاف المعطف ليظفر برضا رؤسائه عنه، وتواتى له النجاح فعثر عليه ، فسوف يبقى المعطف فى حوزة البوليس حتى يقدم الأدلة القانونية على أنه صاحبه ؛ ولذلك يحسن به أن يلجأ إلى « شخص ذى حيثية » ففى وسعه ، من طريق الاتصال بالسلطات المختصة كتابة أو مشافهة ، أن يدفع بالأمر فى الطريق الصحيح ، ويتجه به الاتجاه العاجل الناجح ؛ فإن هذا هو السبيل الوحيد أمامه ، ولا شىء غير ذلك ، فأجمع أكاكى النية على أن يقصد إلى هذا الشخص المنشود .

وقد ظلت حقيقة أمر هذا الشخص الكبير المكانة ووظيفته وماهيته غير معروفة على اليقين ، ولكن الجدير بالذكر أنه لم يصبح ذا حيثية إلا من عهد قريب ، وإن كان مركزه إلى الآن غير معدود بين المراكز الكبيرة الشأن إذا قورن بغيره ممن يشغلون مكانة أرفع من مكانته وأسمى موضعاً ، ولكن لا يخلو الأمر فى كل وقت من وجود دائرة من الأشخاص يبدو الشخص المحدود الحيثية فى أعين سواهم شخصاً ذا مكانة . ولسنا ننكر أنه بذل أقصى جهده فى سبيل رفع شأنه ، بمختلف الوسائل ، كإصراره مثلا على أن ينزل مرءوسوه من مكاتبهم إلى فناء الديوان ليستقبلوه عند وصوله ، ولا يجرؤ أحد منهم على مخاطبته رأساً ، بل يجب أن تراعى الأقدمية المطلقة فى الاتصال به ، ويتبع النظام التصاعدى الدقيق ، وأن يتولى كاتب مختص إبلاغ الأمر إلى السكرتير الإقليمى ، وينقله هذا إلى المستشار أو مَن فى مركزه ، فلا تبلغه المسائل إلا من هذا الطريق ، وكل امرئ فى روسيا المقدسة مولع إلى حد الجنون بالتقليد ، وكل فرد يحكى رئيسه ويقلده تقليد القرود . وقد نبئت فعلا أن كاتباً درجة سادسة عهد إليه بمكتب صغير مستقل ، فلم يلبث أن أقام فاصلا فى الحجرة يهيئ له الجلوس وحده ، بمعزل عن الآخرين ، وسمى الغرفة التى اختص نفسه بها خلف ذلك « القاطوع » مكتب الرياسة ، وأقام على بابها سعاة وحجّاباً فى فى ثياب خاصة ذات ياقات حمر وأشرطة مذهبة

بالقصب ، جعلوا يمسكون بالأكره ، ويفتحون الباب لكل داخل ، وإن كان « مكتب الرياسة » من الضيق والضآلة بحيث يصعب إدخال منضدة عادية إليه .

وكانت تصرفات ذلك الشخص ذى الحيثية وعاداته ومجانحه رائعة مهيبة ، ولكنها لم تكن معقدة وكان شعاره الدائم هو « الضبط » والربط ، والنظام . كما كان يقول دائما ، وإذا انتهى إلى الكلمة الأخيرة راح ينظر نظرة ذات معنى إلى الشخص الذى يخاطبه ، وإن لم يكن ثمة سبب يدعو إلى هذه النظرة ، لأن الكتبة الذين تتألف منهم الإدارة التى يرأسها ، وهم بضعة عشر ، كانوا فى رهبة منه ، وروع شديد ، فكان كل كاتب منهم إذا رآه من بعيد ، ترك عمله ، ووقف وقفة انتباه ، حتى يغادر رئيسه الحجرة . وكانت أحاديثه مع مرءوسيه عادة متسمة بالشدة ، ولا تكاد تتجاوز ثلاث كلمات ، وهى « كيف تجسر ؟ هل تعرف من الذى تكلمه ؟ أنت فاهم من أنا ؟ » . ولكنه كان فى أعماق نفسه رجلا طيب القلب ، لطيف المعشر ، كريماً متفضلا سمحاً مع زملائه ، غير أن الدرجة الأولى التى وصل إليها أخيراً أفسدت عليه طيبته ، وملأت بالزهو نفسه ، فقد استولى الارتباك عليه حين تلقاها ، وفقد توازنه وأصبح لايعرف كيف يتصرف ، فإن جلس مصادفة مع أنداده لبث على فطرته : السمح المؤدب ، المهذب حقًّا ، الذكى فى كثير من الأمر ، الحاضر البديهة . فإذا جلس يوماً إلى من هم دونه ، ولو بدرجة واحدة ، جلس « مكتوماً » صامتاً ، واجماً يرثى لحاله من فرط « تزمته » وانطوائه ، وزاده انقباضاً واحتجازاً على هذه الصورة شعوره بأنه كان يمكن أن يقضى وقته فى جلسة أحسن من هذه وشيء أنفع له وأمتع . وقد تأتى عليه أحيانٌ تلوح فى عينيه خلالها رغبة ملحة فى مشاركتهم فى الحديث ، ومسايرتهم فى الكلام ، لولا الشك الذى يحتجزه عنهم ، ويوسوس له بأنه قد يكون فى المشاركة ما يهبط بمكانته ، وينتقص من كرامته ومهابته ، وأنه من المحتمل أن يكون فى الانضمام إلى حديثهم تجوزٌ غير لائق ، ورفعُ كلفة غير مستحب ، فلا ينى يلتزم الصمت أبداً ، ويجنح إلى السكوت ، غير مطلق بين حين وآخر سوى كلمات من مقطع واحد ، حتى اشتهر لهذا السبب بأنه رجل يثير السآمة ، ويضجر محضره النفوس .

* * *

وإلى هذا الشخص ذى « الحيثية » لجأ صاحبنا أكاكى ، ولكنه لجأ فى وقت غير مناسب إطلاقاً ، وظرف غير مواتٍ بتاتاً ، لسوء حظه ؛ وإن كان لحسن حظ الشخص ذى الحيثية ذاته ، فقد صادف أنه كان فى مكتبه يتحدث وهو فى أشد الانشراح إلى صديق قديم من عهد الطفولة كان قد وصل منذ لحظة ، ولم يكن رآه منذ عدة سنين .

وإنه لفى هذا المجلس ، أو تلك الخلوة ، إذ قيل له أن شخصاً يدعى « باشماتشكين » يطلب مقابلته ، فسأل متأففاً : « وما شكله ؟ » ، فكان الجواب : « كاتب فى أحد الدواوين ! » ، فقال : « آه ... لينتظر ، ليس لدى وقت الآن » . وهنا لايسعنى إلا إن ألاحظ أن هذا القول كان كذباً صراحاً من جانب حضرة ذى الحيثية الكبير ؛ فقد كان لديه وقت

ولكنه استطرد يقول : « هل تفهم من تخاطب ؟ عارف من أنا ؟ فاهم ما أقول ؟ »

وراح يضرب الأرض بقدمه ويرفع صوته إلى نغمة قوية رهيبة لم يكن أكاكي وحده هو الذي فزع منها ، وإن كان قد سُمِّر فى مكانه ، وارتدَّ صعِقاً من فرط الروع ، واستولت الرعدة عليه ، فلم يعد يقوى على الوقوف ، ولو لم يبادر السعاة إليه فيسندوه لخر مغشيّاً عليه ، ولكنهم أخرجوه من حضرة الموظف الكبير فاقد الصواب .

وسُر سعادة المدير من هذا التأثير الذى أحدثه فى نفس الكاتب ، ولم يكن يتوقع أن يصل إلى هذا الحد ، وغرّه أن تكون كلماته مستطيعة أن تسلب إنساناً وعيَه ، وتذهب بلُبُّه ، فنظر بطرف عينه إلى صديقه ليرى ما تأثيرهذا المشهد فى نفسه ،وشعر بارتياح لما تبينه من أعراض القلق الظاهرة عليه ، ومسرى الخوف فى جوانحه حتى ليكاد يبدو مروّعاً مشفقاً .

أما أكاكى فلم يتذكر شيئاً مما جرى ، ولم يدر كيف هبط السلم ، وكيف خرج إلى الطريق ، وخذلته ساقاه وذراعاه ، لأنه فى كل حياته وطيلة عمره لم يتلق من موظف كبير مثل ذلك التأنيب الشديد والزجر العنيف ، وأدهى من ذلك وأمرّ ، أن يتلقاهما من رئيس مصلحة غير مصلحته .

* * *

وهبَّت عليه فى الطريق عاصفة ثلجية كانت تصفر وتزفُّ فى الشوارع زفيفاً ، وهو فاغر فمه ، يتعثر فى خطاه ، وتهبُّ الريح القرَّة التى لا تخلو بطرسبورج من مهابها وعزيفها ، عليه من جميع الجهات الأربع ، ومن كل شارع جانبى ، ومن كل منعطف على الطريق ، ولم تلبث أن أخذت بضبعه ، وأصابت بزمهريرها حلقه ، فلم يكد يصل إلى البيت حتى تحشرج صوته ، فلم يعد يقوى على الكلام ، وقد ورم وجهه وزوره ، فأوى إلى فراشه .

وقد يكون للتأنيب أحياناً مثل هذا التأثير العنيف أو أشد ..

وارتفعت الحمى ، واشتدت حرارته ، فى اليوم التالى ، وساعد جو بطرسبورج « الرحيم » ، أو مناخها « الكريم » ، على اشتداد العلة ، فتفاقمت أسرع مما كان منتظراً ، وجاء الطبيب فلم يجد بعد عدّ ضربات نبضه شيئاً يفعله له ، غير وصفة « المكمدات » ، حتى لا يترك المريض بلا إسعاف بأى شكل كان ، ولكنه بعد يومين أبلغه أن نهايته أصبحت قريبة ، ثم التفت إلى صاحبة البيت فقال : « وخير لك ألا تضيعى الوقت يا مدام ، فتعجلى بالتوصية بإعداد كفن له وتهيئة نعش من الخشب العادى ، لأن خشب السنديان فادح الثمن بالنسبة له » .

وليس يدرى أحد هل سمع أكاكى تلك الكلمات الرهيبة أو لم يسمعها ؟ وهل حطمته وهدّت قواه ، وجعلته الآسف النادم على الحياة البائسة التى كان يحياها ، أم لا ، إذ الواقع أنه كان طيلة الوقت فى غيبوبة وهذيان من شدة وطأة الحمى عليه ، وراحت الأشباح تترادف فى أول الأمر عليه ، وكل شبح منها أغرب من سابقه ، فرأى بطروفتش ، وهو يوصيه بصنع معطف له مهذب الحواشى بما يشبه الفخاخ للصوص ، وجعل يتخيلهم أبداً كامنين تحت فراشه ، وراح يصيح منادياً صاحبة البيت إليه لكى

تخرج لصًّا تسلل إلى ما تحت لحافه ، وطفق يسأل : لماذا يشهد « الإسموكنج » القديمة معلقة أمامه ، مع أنه يملك معطفاً جديداً ؟ ولم يلبث أن تراءى له سعادة الموظف الكبير ووجد نفسه قائماً حياله ، مصغياً إلى ذلك التأنيب غير المناسب الذى جابهه به ، فيرد عليه قائلا : « إننى متأسف ياسعادة المدير » ، وإذا به آخر مطاف الهذيان يسب ويشتم ويرسل أعنف الكلمات العور ، وأنبى الألفاظ الهُجْر ، حتى لقد وقفت صاحبة الدار مبهوتة لهذا المشهد ، ترسم علامة الصليب على صدرها ، مستعيذة مروّعة ، لأنها لم تسمع كلاماً كهذا فى حياتها من شفتيه . وأدهى من ذلك لخاطرها ، أن ذلك الكلام كان يُشفع بقوله : « ياسعادة المدير » ، وما لبث كلامه أن استحال هراء ، وانقلب تخريفاً ، فلم تعد تفهم له معنى ، أو تدرك له مراداً . وكل ما وعته من كلماته المضطربة المتناثرة أنها تدور جميعاً حول المعطف وترديده ترديداً .

وفى النهاية سكتت نأمته ، وكف عن هذيانه، وغمرته صمتة الأبد .

* * *

ولم تختم حجرته بالشمع الأحمر ، ولا جُردت أمتعته ، لأنه لم يكن له ورثة ، ولأن متاعه كان ضئيلا ، لا يتجاوز حزمة من الأقلام ، ورزمة من الورق الأبيض « المبرى » ، وثلاثة أزواج من الجوارب ، وزرارين أو ثلاثة أزرار كانت قد سقطت من سراويله ، و « الإسموكنج » التى يعرفها القارئ .

ولا يعلم إلا الله لمن آلت ملكية هذه « الثروة » ، حتى لايعنى أنا الذى أقص القصة إلا أن أعترف بأننى لم أحفل بمعرفة جواب هذا السؤال ، وخلت بطرسبورج من « أكاكى » كأنها لم تحوه فى يوم من الأيام . وُلد فيها مخلوق ثم توارى وارتحل منها ، لم يُعن أحد به ، ولا ناصره إنسان ، ولا كان على أحد عزيزاً ، ولا له عند امرئ شأن ، بل لم يجتذب يوماً نظر الباحث فى التاريخ الطبيعى ، ولا أثار اهتمامه ، مع أنه لايستنكف من رشق ذبابة بدبوس، وينظر إليها من خلال الميكروسكوب ... مخلوق احتمل صابراً نكات الموظفين ، وتجلّد لأمازيحهم وسخرياتهم ، وذهب إلى قبره لغير سبب معين ، وإن كان قد خطف على عينيه فى سكرة الموت بريق بهيج سنّى الضياء ، فى شكل معطف ، لم يلبث لحظة أن أضفى لوناً مشرقاً على حياته الأليمة ... مخلوق انقضت المصيبة عليه كما تنقض على رءوس الأقوياء فى هذا العالم ، فدهمته كما تدهمهم ، بألمها الذى لايحتمل ، وعذابها الذى لايطاق .

وعقب وفاته بعدة أيام ، أوفدت المصلحة الساعى إلى مسكنه ، « لينبه عليه » بوجوب الحضور فى الحال إلى المكتب لأن رئيسه يطلبه ، ولكن الساعى اضطر إلى العودة غير مصطحب إياه . فأبلغ المصلحة أنه لايستطيع الحضور ، وحين سئل عن السبب أردف يقول : « شوفم ! أقول لكم الحق : إن الرجل مات ووُورى التراب منذ ثلاثة أيام » .

وهكذا عرفت المصلحة نبأ وفاته ، وفى غداة اليوم التالى كان كاتب جديد يحتل مكانه ويشغل موضعه ، وكان هذا الموظف الجديد أطول منه قامة ولكنه لم يكن يكتب ذلك الخط المنمق الرشيق الذى

كان المرحوم يكتبه ، بل بدت حروفه متحدرة مائلة لا تستقيم .

* * *

ولكن من كان فى إمكانه أن يتصور أن هذا الذى قصصناه من أمره لم يكن كل الذى يروى عنه ، فقد كان مقدراً لأكاكى أن يحدث دوياً فى هذا العالم بعد مماته ببضعة أيام كأنما كانت تلك الضجة التى أعقبته تعويضاً له عن وفاته دون اهتمام أحد ، ولا احتفال إنسان ، ولا نعىّ نعاة لرحيله من هذه الدنيا .

ولكن هكذا جرى ، لكى تنتهى قصتنا المحزنة على غير ما كنا ننتظر ، إلى نهاية غريبة ، إذ لم تلبث الشائعات أن راجت فى المدينة بأن بعضهم شاهد على مقربة من جسر «كالينكين» أو على مسافة يسيرة منه شبحاً جعل يظهر ليلا فى شكل كاتب يبحث عن معطف مسروق وينزع المعاطف عن أكتاف الرائحين والغادين ، مهما تكن رتبهم أو مراكزهم أو مهنهم ، ولا يدع معطفاً إلا انتزعه ، مهما يكن نوعه ، أو يكن طرازه وتفصيله ، وسواء كانت حواشيه من فراء الهررة أو السناجب ، أو كانت بطائنها من فرو الثعلب أو الدببة ، أو بالجملة من مختلف أنواع الفراء والجلود اختارها أصحابها وانتقوها انتقاء .

وقيل إن أحد كتبة المصلحة شاهد الشبح بعينى رأسه فعرف فى الحال أنه أكاكى ، ولكن الفزع استولى عليه فانطلق يجرى قدر ما أمكنته ساقاه ، ولهذا لم يتبينه بوضوح تام ، وإنه رآه يرفع إصبعه مهدداً إياه من بعيد .

* * *

وظلت الشكوى ترتفع من كل ناحية ، لا من جانب الكتبة الصغار وحدهم ، بل من جانب كبار الموظفين أنفسهم ، من إصابتهم بوعكات من البرد ، بسبب تعرض ظهورهم وأكتافهم للزمهرير ، من أثر تجريدهم من معاطفهم السابغة ، فلم تلبث أن صدرت الأوامر إلى البوليس بالقبض على هذا الشبح ، مهما يكلفهم هذا من تعب أو نفقة ، وسواء أتوا به حيًّا أو ميتاً ، ومعاقبته بأشد العقوبات ليكون عبرة المعتبرين .

وكاد الشرطة ينجحون فى هذا السبيل ، فقد تمكن الحراس فى أحد أقسام البوليس فى ميـــدان «كريوشكن» من الإمساك بعنق شبح ، وهو متلبس بمحاولة خطف معطف فخم من موسيقار قديم كان فى زمانه يعزف على الناى ، وما إن أمسك به من الياقة حتى أرسل صياحاً يشق عنان السماء ، فجاء على الصيحات زميلان له ، فطلب إليهما أن يمسكا به ، ريثما يبحث فى أطواء حذائه لحظة عن «حق النشوق» ، لينعش أنفه الذى هرأه البرد ست مرات فى حياته ، ولكن النشوق كان قوياً عنيفاً لا يكاد حتى الموتى يطيقونه ، إذ لم يلبث الحارس عقب أن لمس بأصبعه خيشومه الأيمن ، ويتناول نشقة صغيرة فى الأيسر ، حتى عطس الشبح بعنف فى أعين الحراس الثلاثة جميعاً ، وبينما هم يرفعون أيديهم إلى وجوههم ليمسحوها إذ توارى الشبح بالحجاب ، حتى أنهم لم يتيقنوا : هل أمسكوا به فعلا أولم يفعلوا ؟

ومن ذلك الحين تولى الحراس رعبٌ بالغ من الأشباح ، جعلهم يوجسون خيفة من الإمساك بالأحياء فضلا عن الموتى ، واكتفوا بالصياح قائلين : «أيها

السارى هناك ، ابتعد ! » . فبدأ الشبح بعد ذلك يظهر على الجانب الآخر من الجسر مثيراً الرعب فى نفوس الخرّافين من أهل الحى والحرعين .

* * *

وأحسبنا قد تركنا طيلة هذه الفترة «ذلك الشخص ذا الحيثية » الذى يصح أن يقال إنه كان السبب فى هذه النهاية الغريبة لهذه القصة الحقيقية تماماً .

وإن واجبنا ليقتضينا أولا أن ننصف ذلك الكبير فنقول : إنه عقب انصراف أكاكى من حضرته ، محطماً مسحوقاً ، شعر بشىء كالندم ، وكانت الشفقة شيئاً ليس غريباً منه ، ولا مجهولا لديه ، فقد كان قلبه مفتّحاً لعدة بواعث كريمة ، وإن كان منصبه الرفيع كثيراً ما يمنعه من إظهارها ، فما أن انصرف صديقه من المكتب حتى بدأ يفكر فى حال أكاكى المسكين ، ومن ذلك العهد لبث خياله فى كل حين يتمثل له ، وهو محطم من تأثير ذلك التأنيب الذى وجهه إليه بغير داع ، وأزعجه أمر ذلك الكاتب المسكين أشد الإزعاج ، فلم ينقض أسبوع حتى انتوى أن يوفد فعلا كاتباً ليعرف كيف حاله ، وماذا صنع الله به ، وهل من سبيل لمد يد المعونة فعلا إليه ؟

ولما حملوا إليه نبأ وفاة أكاكى فجأة من أثر الحمى والهذيان ، تأثر أشد التأثر ، وشعر بتبكيت شديد ، وظل سحابة نهاره منقبضاً ضيق الصدر ، فأراد أن يسرى عن خاطره ، وينسى هذا الأثر السيئ الذى شعر به ، فانطلق لقضاء المساء مع أحد أصدقائه ، فوجد عنده مجلس أنس ، ورفقة ظرفاء ، ولحسن الحظ ، كانوا جميعاً أو أغلبهم من درجته ومركزه ،

فاستطاع أن يطلق نفسه على سجيتها ، ويغنيها على التزمّت ، ويعفيها من الاحتجاز ، فكان لذلك أثر عجيب فى نفسه ، فتطلق ، وتبسط ، وأقبل عن الجلساء ، جذلان لطيف المحضر ، مؤنساً ، كريماً . وبالاختصار ، قضى ليلة هنية ، واستمتع بمجلس طيب وفى العشاء تناول كأسين من الشمبانيا — وهى شراب نعرف جميعاً أن له تأثيراً مسعداً يروق له الخاطر ، ويرتفع منه مدّ المجانة ، وجعلته الشمبانيا يخرج عن مألوف عادته ، فاعتزم ألا يعود إلى بيته ، بل ذهب لزيارة سيدة من معارفه ، تدعى «كارولينا إيفانوفنا » يظهر أنها من أصل ألمانى ، وهو بها الصبّ المستهام .

* * *

وهنا يجدر بنا أن نذكر أن صاحبنا الموظف الكبير لم يعد شاباً ، بل كان متزوجاً ، من خيرة الأزواج ، وعميداً لأسرة كبيرة ، وله ولدان ، كان أحدهما يشتغل فعلا فى مكتبه ، وابنة وسيمة مليحة فى السادسة عشرة ذات أنف أشم دقيق ، اعتادت أن تأتى كل صباح لتقبيل يده قائلة « بونجور بابا » ، وكانت زوجته لا تزال فى ميعة العمر ، وعنفوان الشباب ، محتفظة بجمالها قطعاً ، صائنة حسنها الموهوب ، وكان من عادتها أن تمد أولا يدها إليه ليلثمها ، ثم تقبل يده ، قالبتها ظهراً لبطن .

ولكن على الرغم من أن هذا السيد الكبير كان راضياً كل الرضا بمتع حياته الزوجية ، ورغد العيش الذى ينعم به فى بيته ، كان يعتقد أن لا بد له من صاحبة فى حى آخر من المدينة ، ولم تكن هذه الصاحبة أجمل ولا أنضر عمراً من زوجته ، ولكن هذه الوقائع

الغربية قائمة فى هذا العالم ، وليس من شأننا انتقادها .

وكذلك استقل الشخص « ذو الحيثية » زحافته ، وقال لسائقه : « إلى كارولينا إيفانوفنا » ، وهو فى المركبة ملفف مدثر بمعطفه الفاخر الملىء بالدفء ، فى تلك النفسية الراضية التى تروق الروسى أكثر من أى شيء اختُرِع فى هذا العالم ، أو ابتدعه المبتدعون ، تلك النفسية التى تجعله لا يفكر فى شيء ، على حين تنطلق الأفكار والخواطر ، فى صدره ، وتسرى فى جوانحه ، وتتابع فى ذهنه ، كلٌّ منها أبدع من الأخرى ، وهو لا يكلف نفسه متابعتها ، ولا يعنى بالتطلع إليها ، ولا يهمه اقتفاء سياقها ، بل مضى وهو مفعم الروح جذلا يتذكر تلك اللحظات الهنية التى مرت به فى ذلك المجلس الأنيس ، وسائر العبارات والكلمات التى تركت الندىّ ضاحكاً منها ، حتى لقد جعل يردد بعضها فى صوت خافت ويضحك وحده لها ، مستطيباً إياها كما استطابها من قبل ، فلا غرو إذا انزعج وشيكاً من هبة ريح صرصر على وجهه فجأة ، ولا يعلم إلا الله من أين هبت عليه ، وما سر هبوبها ، مرسلة عليه ذرات وقطعاً دقاقاً من الجليد ، زاعفة ثائرة من فوق رأسه ، هابطة عليه كغرارة ثقيلة فوق هامته ، وهو يحاول جاهداً التخلص منها ، وإذا به فجأة يشعر بأن يداً قوية أمسكت بمخنقه ، فالتفت ليرى من يكون هذا الجرىء المعتدى عليه ، وعندئذ أبصر رجلا قصير القامة ، فى ثوب قديم ناصل اللون ، ولشد ما فزع وريع إذ تبين أنه « أكاكى أكاكيافتش » وكان وجه الكاتب أبيض فى مثل بياض الجليد ، وقد بدا كالأشباح ولم يلبث الرعب أن تجاوز فى نفسه أبعد الحدود حين رأى فم الشبح يتحرك ليهم بالكلام ، وينفث فيه زمهرير القبر ، وينثنى يقول له : « آه ، هأنت ذا أخيراً ... لقد أمسكت بعنقك ، إن معطفك هو الذى أريده لأنك رفضت أن تساعدنى وأشبعتنى سبًّا ولعناً فوق البيعة !.. الآن هات معطفك ! »

فكاد السيد الكبير يموت من الرعب ، وشعر — وهو الرجل القوى الصارم ذو الحزم والعزم فى مكتبه وحيال مرءوسيه عامة ، حتى ليقول من يشهده فى إدارته « ياله من شخصية رائعة ! » — بأنه ، على الرغم من شدة أسره ، ومظهره الذى يشبه معاشر الرياضيين ، يكاد يغمى عليه ، وتأخذه الغشية ؛ وراح يخلع عن كتفيه المعطف فى عجلة متناهية ويصيح بالسائق بصوت لا يكاد يشبه صوته العادى ، « إلى البيت وأسرع ما استطعت ! » . وسمع السائق ذلك الصوت الذى لم يكن قد ألف سماعه إلا فى المواطن الحرجة ، وزاده خشية شعوره بشيء أشد إثارة وأرهب ترويعاً ، فرفع كتفيه حتى كادتا تقتربان من أذنيه ، مخافة ما قد يعقب ذلك ، ولوح بسوط فى الفضاء ومرق بالمركبة كالسهم ، ولم ينقض أكثر من ست دقائق حتى كان السيد ذو الحيثية عند مدخل بيته ، وكان شاحباً ، مروعاً ، مجرداً من معطفه حين وصل إلى داره ، بدلا من دار كارولينا إيفانوفنا صاحبته ، ومضى يجر نفسه جرًّا إلى غرفته ، وقضى الليلة فى أشد الاضطراب حتى لقد قالت له ابنته فى الصباح ، وهم على مائدة الفطور : « ما بالك اليوم شاحباً يا بابا » ، ولكنّ أباها لبث صامتاً ولم يفُه بكلمة واحدة عما حدث له ، ولا أين كان ولا إلى أى مكان كان يقصد .

وأحدثت هذه الواقعة أثراً شديداً فى نفسه فأصبح من ذلك اليوم يقلّ من قوله لمرءوسيه

« كيف تجرؤ ، أنت فاهم من أنا ؟ » ولم يعد ينطق بهذه العبارات مطلقاً ، إلا إذا سمع أولا شكاة الشاكين ، وعرف جليّة الأمر ، ومحّص المسائل تمحيصا .

* * *

ومما هو أجدر من ذلك كله بالذكر أن شبح الكاتب الميت لم يعد إلى الظهور قط من ذلك الحين ، والظاهر أن معطف السيد المدير كان صالحاً له ، لائقاً به ، مرضياً إيّاه ، ولم يعد أحدٌ من الناس يسمع بأنباء معاطف تنزع انتزاعاً من المارة فى الليل ، وإن أبى خلق كثير من القلقين والفضوليين ترك الكلام فى الموضوع ، وأصرُّوا على القول بأن « عفريت » الكاتب الميت عاود الظهور فى بعض أنحاء المدينة وأرباضها النائية ، فقد أبصر ديدبان فى حى « كولومنا » فعلاً بعيني رأسه شبحاً يتراءى له من خلف أحد المساكن ، وكان الرجل ضعيفاً واهن البنية بطبيعته حتى لقد حدث يوماً أن خرج خنزير ضخم فجأة من بعض الأبنية ، فاندفع نحوه ، وألقاه على الأرض ، على مشهد من بعض الحوذية الذين كانوا وقوفاً عن كثب ، فسرهم ما فعل الخنزير به ، وتشفَّوْا فيه ، لأنه كان قد أخذ عنوة من كل واحد منهم بضعة كوبيكات ليسمح لهم بالوقوف .

ولم يجرؤ الحارس على إيقاف الشبح ، واكتفى بالمشى فى إثره ، وإذا بالعفريت يلتفت فجأة إليه ، ويقف عن المسير ، قائلا له : « ماذا تريد ؟ » ملوّحاً بقبضة لم يشهد مثلها من الأحياء ، فقال الحارس : « لا شىء ! » ، وانطلق غير معقّب .

ولكن هذا العفريت كان مع ذلك أطول كثيراً من الكاتب الميت ، وله شارب ضخم ، والظاهر أنه راح يولى وجهه صوب جسر « أوبهوف » ، ولم يلبث أن توارى فى جوف الظلام ...

« عن الترجمة الانجليزية لكونسونس جارنيت »



نقد الكتب

١ – الأعلاق الخطيرة

في ذكر أمراء الشام والجزيرة

تاريخ دمشق

تأليف : ابن شداد عز الدين أبي عبد الله محمد بن علي – نشر وتحقيق الدكتور سامي الدهان – مطبوعات المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق – ٤٧٢ صفحة من القطع الكبير + ٥٦ صفحة للمقدمة و ٨ لوحات بها نماذج مخطوطات الكتاب.

عني علماء الإسلام منذ القرن الثالث للهجرة بناحية جديدة في الثقافة العربية هي الكتابة عن المسالك والممالك فكان لنا من هذا التراث الخالد : « المسالك والممالك » لابن خُرَّدَاذْبَة عبيد الله بن عبد الله، وآخر بهذا الاسم لأبي القاسم محمد بن حَوْقَل ، و « أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم » لأبي عبد الله محمد البشاري المقدسي ، « والأعلاق النفيسة » لابن رُسْتَه أحمد ابن عمر ، و«مسالك الممالك» لأبي اسحاق الإصْطَخْري، وكتاب « البلدان» لابن واضح اليعقوبي ، وآخر بهذا الاسم لابن الفقيه أحمد بن محمد الهمذاني ؛ و « صفة جزيرة العرب » للحسن بن أحمد الهمداني ، و « معجم ما استعجم » لأبي عُبيد البكري و « نزهة المشتاق في اختراق الآفاق » لأبي عبد الله محمد الشريف الإدريسي . و« معجم البلدان » لياقوت الحموي ، وغير ذلك مما حفلت به المكتبة العربية :

واتجه كثير من العلماء إلى تصنيف كتب عن بلادهم يصفونها ويذكرون أمجادها كتواريخ إربل وأصفهان وجُرجان إلى آخر ما بقي لنا من هذه التصانيف .

* * *

وكان من المدن التي عُني الكثير من العلماء بالتأريخ لها ووصفها : مدينة دمشق ، فألَّف كتباً فيها : أبو بكر الأسدي قاضي دمشق المتوفى سنة ٢٦٢ هـ ؛ وابن أبي العجائز وأبو الحسين الرازي وكلاهما من رجال القرن الرابع ، ثم الحافظ ابن عساكر المتوفى سنة ٥٧١ هـ الذي ألَّف موسوعته الضخمة عن دمشق حتى جاء عزُّ الدين أبو عبد الله محمد بن إبراهيم المعروف بابن شدّاد فخصها بقسم من كتابه . وقد وُلد ابن شداد في حلب سنة ٦١٣ هـ وبعثه السلطان صلاح الدين بن يوسف إلى حرّان سنة ٦٤٠ هـ ليكشفها ، وكان قد دخل دمشق سنة ٦٣١ وهو في الثامنة عشرة من عمره ثم تردّد عليها مراراً ، وقطن بها عشر سنين في الأيام الناصرية ، وطاف بقُراها بصحبة الناصر ، وأحبها حبًّا جمًّا ، ورحل إلى مصر وفيها توفي سنة ٦٨٤ هـ .

* * *

وكتاب « الأعلاق الخطيرة فى ذكر أمراء الشام والجزيرة » فصّل فيه ابن شدّاد « كل جند من أجناد الشام والجزيرة بأعماله وحدوده ، ومكانه من المعمور وأحواله وعروضه ومطالع سعوده » والتزم فى كل بلد ذكْر مَنْ وَلِيَه من أول الفتوح إلى الوقت الذى فرغ فيه هذا الكتاب . . . وقد جعله فى الشام كلّه، وجمع فيه بين الجغرافيا والتاريخ فى ثلاثة أجزاء : الأول عن حلب ، والثانى عن دمشق والأردن وفلسطين ، والثالث للجزيرة . ورسم فى كلٍّ منها ما فى هذه البلدان من معالم وآثار ، ثم ألحق بها تاريخ ما تقلّب عليها منذ الإسلام حتى عصره من حوادث وأحداث ، بحيث إن هذا الكتاب يُعَدّ مرجعاً وافياً تجمعت فيه كل المعلومات التى يحتاج إليها الآثارى لمعرفة الأماكن القديمة فى هذه المدن ومواقعها — كما يقول الأستاذ الناشر — فقد بُسِطت الخطط ووُصِفت كما كان المهندسون المعماريون يصفونها على الورق فى القرنين السادس والسابع ، وإن المهندسين الآثاريين يستطيعون حين يرجعون إلى هذا الكتاب أن يرسموا للمدينة صورة صادقة تصف حالها فى ذلك العهد .

* * *

أما الناشر الدكتور سامى الدهّان عضو المجمع العلمى العربى بدمشق فهو محقّق جليل عرف فيه العالم العربى إخلاصه فيما يعمل له مع إناقته فى إحياء التراث وحظى بتقدير العلماء شرقيين ومستشرقين ، فقد أخرج عدة نفائس من تراثنا العربىّ الخالد .

وهو حين يعمل فى تحقيق كتاب يعنّى نفسه وراء البحث عن مخطوطاته فى شتى بلاد العالم . وقد نشر من قبل — فى هذا الباب — كتاب « زبدة الحلب من تاريخ حلب » لابن العديم الذى صدر منه جزءان ، وذلك غير الدواوين الشعرية كديوان أبى فراس الحمدانى وديوان الوأواء الدمشقى ثم كتاب « فى السياسة » للوزير المغربىّ و« طبقات الحنابلة » لابن رجب ثم كتاب « التحف والهدايا » للخالديين ، وديوان مسلم بن الوليد الذى يوشك أن يصدر .

ولقد سافر فى سبيل تحقيق كتاب « الأعلاق الخطيرة » وراء أجزائه المخطوطة المتفرقة ، فرأى بنفسه تاريخ حلب فى لننجراد ولندن وروما والآستانة وحلب، ورأى تاريخ الجزيرة فى برلين وأكسفورد وبيروت ، ورأى تاريخ دمشق والأردن وفلسطين فى لندن وهولندة ، فجمع بعضها إلى بعض ، وشرع فى جلائها جزءاً بعد جزء ، ورأى أن يقدم هذا الجزء عن دمشق قبل كل الأجزاء خدمة لهذا البلد الكريم وتحية لأهله الأشاوس .

٢ — بلدان الخلافة الشرقية

يتناول صفة العراق والجزيرة وإيران وأقاليم آسية الوسطى منذ الفتح الإسلامى حتى أيام تيمور

تأليف : ج . ليسترانج المستشرق الإنجليزى — نقله إلى العربية وأضاف إليه تعليقات بلدانية وتاريخية وأثرية ووضع فهارسه الأستاذان بشير فرنسيس وكوركيس عواد — ٥٨٨ صفحة من القطع الكبير . من مطبوعات المجمع العلمى العراقى

لا نغالى إذا قلنا إن هذا الكتاب من أعظم الكتب التى وضعت فى مادته بما احتوى من فوائد جمّة وتحقيقات دقيقة ، فقد ألّفه المستشرق الإنجليزى جى ليسترانج Guy Le Strange وهو عالم جليل توفر على درس المصنفات العربية البلدانية . نشر فى

سنة ١٨٨٦ ترجمة لما كتبه الرّحالة الجغرافى محمد بن أحمد بن أبى بكر البناء المقدسى عن فلسطين فى كتابه « أحسن التقاسيم فى معرفة الأقاليم » وألّف كتاباً عنوانه « فلسطين فى عهد الإسلام » ظهر سنة ١٨٩٠ ثم كتابه « بغداد فى عهـد الخلافة العباسية » الذى نشره سنة ١٩٠٠ ثم كتابه « بلدان الخلافة الشرقية » الذى نشير إليه هنا ، وقد صدر سنة ١٩٠٥ ؛ إلى غير ذلك من الكتب التى نشرها أو اشترك فى نشرها، والمقالات التى دبّجها فى الجغـرافية التاريخيـة لبلاد الإسـلام .

والمؤلف — على عظمة كتابه — متواضع ، فهو يقول إنه حاول أن يجمع فى هذه الصفحات ماتفرّق من أخبار فى مؤلفـات جغرافيى القرون الوسطى ، العرب والفرس والترك ممن وصف بـلاد العراق والجزيرة وفارس والأصقاع الدانية من آسية الوسطى، وما نقل عنه من مراجع ، يبدأ بمصنفات المسلمين الأقدمين وينتهى بالمؤلفين الذين وصفـوا استيطان هذه البلدان فيما بعـد وفاة تيمورلنك ، أى بعد الفتوح الكبرى فى آسية الوسطى .

ثم يقول المؤلف : وإن أردنا أن يكون التاريخ الإسـلامى ممتعاً مفيداً وأن يُفهم على حقيقته فهماً صحيحاً ، وجب علينا أن نبحث فى الجغرافيا التاريخية للشرق الأدنى خلال العصور الوسطى بحثاً مستفيضاً، وهأنذا قد بذلت أول جهد فى هذا السبيل . أما مايفتقر إليه هذا الكتاب من مزيد العناية به وجعله خيراً مما هو عليه الآن فأنا أول المسلّمين بذلك .

ومهما يكن الأمر فقد مهّدتُ الطريق لمن يتناول الموضوع من بعدى بما أشرتُ إليه فى الحواشى م مراجع كل قول وبما قوّمته من أغلاط كتّاب سالفين فكان ماجئت به باكورة التآليف فى وصف أقال الخلافة العباسية وصفاً كاملا خلال هذه الحقبة . و كتابى هذا إلا مجمل ولست أدّعى أنه وعى كل وارد وشاردة .

* * *

وقد جعل المؤلف لكتابه عدة خرائط استند وضعها إلى الخرائط الجغرافية الحديثة أثبت فيها المسميات القديمة للبلدان بحسب ماهداه إليه علمه ودلّه عليه بحثه

ولأن المؤلف رجع إلى مراجع عربية قديمة فق التزم المعرّبان الفاضلان ردّ هذه النصوص عند الترجم إلى أصولها العـربية بالرجوع إلى مصادرها الأصل لينقلاها بالحرف الواحد أو التوفيق بين جملة نصوص أدمجها المؤلف نفسه فى صفة مدينة أو موضع ما .

ولم يكتف المعربان — وهما باحثان راسخا القد فى هذا المضمار — بالترجمة ، بل إنهما قد أضافا إ حواشى الكتاب حواشى أخرى ذيّلا بها الصفحات استكملا بها بعض جوانب الموضوع مما يستحق التقدير

وقد عُنى المؤلف بتحديد المواقع الحالية للبلدا التى أشار إليها البلدانيون المسلمون فى مؤلفاتهم كما ع المعربان بتحديد مافات المؤلف تحديده ، مما جع الكتاب مرجعاً لا يمكن الاستغناء عنه .

* * *

أما عناية المجمع العلمى العراقى بنقل هذا الكتا

القيم إلى العربية ونشره على نفقته فذلك عملٌ جليل يُشكر القائمون بالأمر فيه على الخدمات الجليلة التى يقدّمونها إلى المكتبة العربية بما نُشر وما يُنشر على نفقة هذا المجمع من مطبوعات قيّمة محققة أدقّ تحقيق .

٣ ـ ديوان ابن الخياط

الشاعر الدمشقى أبى عبدالله أحمد بن على التغلبى المعروف بابن الخياط — عُنى بنشره وتحقيقه الأستاذ خليل مردم بك — ٣٤٨ صفحة من القطع الكبير + ٥٠ صفحة للمقدمة و١٠ لوحات بها نماذج مخطوطات الديوان — من مطبوعات المجمع العلمى العربى بدمشق سنة ١٩٥٨

توفر الأستاذ الجليل خليل مردم بك رئيس المجمع العلمى العربى بدمشق فى السنوات الأخيرة على تحقيق مجموعة من دواوين الشعر التى لم يسبق نشرها ، فنشر منذ سنوات قلائل ديوان علىّ بن الجهم ، ثم أعقبه بديوان ضخم صدر فى مجلدين لشاعر الشام فى الدولة الفاطمية الأمير أبى الفتيان محمد ابن سلطان المشهور بابن حيّوس الغَنَوىّ الدمشقى الذى ولد سنة ٣٩٤ وتوفى سنة٤٧٣ هـ . وأخيراً نشر ديوان شاعر آخر من شعراء الشام نشأ فى جوار ابن حيّوس واتصل به ، وتنبأ له ابن حيّوس حين اجتمعا معاً بأنه سيكون شاعر الشام من بعده ، إذ قال له : « نعيتَ إلىّ نفسى ، فإن الشام لايخلو من شاعر مجيد ، فأنت وارثى » وقد مات ابن حيّوس بعد سنة من هذا الاجتماع .

وهــذه قصة كقصة اجتماع البحترى بأبى تمام وما توقعه أبو تمام للبحترى .

ذلك الشاعر هو ابن الخيّاط أبو عبد الله أحمد ابن محمد بن على التغلبىّ الذى عاش يشهد أحـداث عصره ، ويشهد زوال حكم الفاطميين عن الشام . وكان مولد هذا الشاعر ، الذى يرجع نسبه إلى قبيلة تَغْلِب ، فى عام ٤٥٠ وتوفى سنة ٥١٧ هـ .

* * *

ويطلعنا الأستاذ المحقق فى المقدمة الرائعة التى قدم بها للديوان وجلا فيها حياة ابن الخيّاط على سلوك هذا الشاعر لطريقة جاره وشيخه ابن حيُّوس ، واقتفائه أثره فى عدّة أمور ، منها : عدم استهلال المديح بالنسيب ، وقلة الغزَل ، وخلوُّ ديوانه من الفخر والهجاء إلا قليلا ، ثم استعمال ألفاظ أكثرَ ابن حيّوس من استعمالها حتى أن العماد الكاتب قال : ابن حيّوس أصنع من ابن الخياط ، لكن لشعر ابن الخياط طلاوة ليست له .

ووصف الأستاذ الجليل شاعرَنا هذا بأن أثر الطبع فيه أظهر من جميع العناصر التى يتكون منها الشعر ، وله بضع قصائد بلغ بها الذروة صحةً معانٍ وحسن أداء ، وفى بعضها من الجزالة والقوة مايحاكى شعر الصدر الأول من المخضرمين والإسلاميين ، وذلك لصحة طبعه وسلامة ذوقة وكثرة حفظه من شعر المتقدمين .

* * *

وقد قام الأستاذ خليل مردم بك بنشر هذا الديوان عن رواية تلميذ ابن الخياط أبى عبدالله محمد ابن نصر بن صغير الخالدى القيسرانى ، ورجع فى ذلك إلى ثمانى نسخ خطية للديوان شارحاً مادعت الحاجة إلى شرحه من ألفاظه وتبياناً معانيه مع اختلاف الروايات ،

ومترجماً لما ورد فيه من الأعلام ، ومعرّفاً بما ذكر فيه من بلدان . وهو جهد كبير يدعو إلى التقدير ، وعناية بالتراث القديم نرجو أن يظل المحقق الجليل يمدُّ ظلها على ما فى خزائن الكتب من نفائس ، فترى النور ، ويبعثها للناس فى مثل هذا التحقيق الدقيق والنشر الأنيق .

٤ـ الثقافة الاسلامية فى الهند

معارف العوارف فى أنواع العلوم والمعارف

تأليف عبد الحى الحسنى – ٣٥٨ من القطع الكبير – من مطبوعات المجمع العلمى العربى بدمشق سنة ١٩٥٨

مؤلف هذا الكتاب من علماء الهند المسلمين ، انتقل جدُّه قطب الدين محمد المدنى من بغداد إلى الهند فى فتنة المغول ، وتولى مشيخة الإسلام فى دهلى ، وتوفى سنة ٦٧٧ هـ . ونشأ من أسرته علماء كثيرون .

أما المـؤلف فقد ولد سنة ١٢٨٦ وتوفى سنة ١٣٤١ هـ . تضلّع فى العلوم وبرع فى الفقه والتفسير والحديث والسِّيَر والتاريخ ، وأحاط بآداب اللغـات العربية والفارسية والأردوية ، وكان عالماً بأحوال الهند ورجالها وحضارتها . وله عدة تصانيف منها : « نزهة الخواطر وبهجة المسامع والنواظر » تضم أكثر من أربعة آلاف وخمسمائة ونيف من تراجم أعيان الهند ومآثرهم ، وقد طبع من هذا الكتاب أربعة اجزاء فى دائرة المعارف بحيدر آباد .

وكتاب « جنة المَشْرق ومطلع النور المُشْرق » فى التاريخ الهندى الإسلامى ، وجغرافية الهند – ويقصد بالهند : الهند وباكستان لأن تأليف الكتاب كان قبل استقلال باكستان – وحاصلاتها وأشجارها ونوادرها وحِرَف أهلها وحيواناتها ومعادنها وأجناسها وأديانها وصناعاتها ولغاتها وأقطاع الهند وأشهر مدنها وقراها فى الدولة الإسلامية ، وأخبار ملوك الهند ، وتاريخ ظهور الإسلام ، والأُسَر التى حكمت الهند ... إلى غير ذلك من المعلومات المترامية الأطراف . وقد رتّبه على ثلاثة فنون : الأولى فى الجغرافية ، والثانى فى التاريخ ، والثالث فى الخطط والآثار .

* * *

وقد قام هذا المؤلف باختصار كتابه «جنة المشرق» فى كتاب أسماه « معارف العوارف فى أنواع العلوم والمعارف » – وهو الكتاب الذى نشير إليه فى هذه الكلمة ، والذى قام المجمع العلمى العربى بدمشق بنشره أخيراً فى سلسلة مطبوعاته النفيسة – قدَّم له بالتأريخ لنظام الدرس فى الهند . ثم انتقل إلى الكلام فى الباب الأول على علوم اللغة والأدب والتاريخ فذكر مصنَّفات أهل الهند فى كل فرع منها ، وهو إحصاء وافٍ وبيان شامل للحركة الثقافية فى هذه الناحية .

* * *

وفى الباب الثانى تناول العلوم الشرعية الدينية ، فذكر أيضاً المصنَّفات التى وضعت هناك فى هذا الباب .

* * *

وفى الباب الثالث تكلم على العلوم العقلية والفنون النظرية ، لينتهى إلى الباب الرابع فى الشعر والشعراء من أهل الهند فى الشعر الفارسى والأردوى والهندى .

ثم ختمه بأسماء بعض الكتب العلمية المنقولة كالكتب والعلوم الحكمية وبعض الكتب فى الصناعة الطبية .

* * *

ولقد أطلعنا المؤلف فى الباب الأول على نماذج من شعر أدباء الهند بالعربية ، ولكن المؤلف يقدم لذلك بقوله : « وأما أهل الهند فإنهم ليسوا من هذا العلم (أى علم الأدب والإنشاء والشعر) فى وِرْد ولا صَدْر ، ولا نخل لهم بواديه ولا سِدر ، والوجه ما قلنا فيا تقدم أن الإسلام ورد الهند من جهة خراسان وما وراء النهر ، وكانت غالبة على أهلها فنون الفلسفة فاختارها أهل الهند ، وانتشر فيهم النحو واللغة والفقه على سجية علماء ما وراء النهر ، وأصوله والكلام . ولما كان غالبهم الفرس والأتراك كانت منشآتهم باللغة الفارسية » .

* * *

وقد أحسن المجمع العلمى العربى بدمشق للثقافة الإسلامية بنشره هذا الكتاب الذى يعدُّ مرجعاً له قيمته عند الدارسين لانتشار تلك الثقافة وامتداد ظلها ثم أثرها فى تلك البلاد .

٥ — ثلاث قصائد لابن ماجد

من منشورات المجمع العلمى للاتحاد السوفيتى (معهد الاستشراق)
مطبعة المجمع السوفيتى المذكور سنة ١٩٥٧

فى العدد السادس من « المجلة » الصادر فى شهر يونية ١٩٥٧ نشرت مقـــالا عن الملاّح الشاعر شهاب الدين أحمد بن ماجد المتوفى فى مستهل القرن العاشر الهجرى ، وقد عددت فى هذا المقال مؤلفات هذا البحّار العربى الذى ذكرت بعض الروايات أنه هو الدليل العربىُّ الذى اعتمد عليه الأسطول البرتغالىُّ بقيادة ڤاسكو داجاما فسيَّره من ساحل أفريقية الشرقية إلى الشاطئ الغربى لشبه جزيرة الهند .

وكنت قد كتبت هذا المقال بمناسبة ما نشر عن قرب ظهور كتاب له فى لينِنجراد . وأخيراً ظهر هذا الكتاب وهو يضم ثلاث قصائد لهذا الملاّح الشاعر مأخوذة من النسخة العربية المحفوظة فى مكتبة معهد الاستشراق بالمجمع العلمى للاتحاد السوفيتى ، وقد عنى بنشرها وتحقيقها وترجمتها إلى اللغة الروسية ووضع الفهارس لها الأستاذ ثيودور شوموڤسكى أستاذ تاريخ الأدب العربى القديم فى الكلية الشرقية فى لننجراد .

وقد كتب على غلاف الكتاب الخارجى بالعربية « ثلاثة (؟) أزهار فى معرفة البحار » وفى الداخل « ثلاث راهمانجات المجهولة لأحمد بن ماجد ربّان رحلة ڤاسكو دى جاما » .

وهذه القصائد تتمم ما نشره من قبل فى باريس سنتى ١٩٢١ إلى ١٩٢٣ جبرييل فيرّان G. Ferrand بطريقة الفوتوجرافور عن المخطوطة المحفوظة فى باريس ، وهى الطريقة التى اتبعها الأستاذ شوموڤسكى فى نشر هذه القصائد الثلاث . وهى زاخرة كذلك كباقى قصائد ابن ماجد بالمصطلحات الملاحية والفلكية .

٦ — أسرار العربية

تأليف الإمام الأنبارى — عنى بتحقيقه الأستاذ محمد بهجت البيطار — ٤٩٦ صفحة من القطع الكبير + ٢٠ صفحة للمقدمة و ٤ لوحات بها نماذج لمخطوطات الكتاب — مطبوعات المجمع العلمى العربى بدمشق سنة ١٩٥٧

« أسرار العربية » كتاب وضعه مؤلفه على نهج تميز به عن غيره من كتب النحو بأن رتّب المؤلف العلل والأسباب فى علامات الإعراب على طريق السؤال والجواب ؛ كأنْ يقول : « إن قال قائل :

ما الفاعل ؟ قيل : اسمٌ ذكرته بعد فعل وأسندت ذلك الفعل إليه ، فإن قيل : لِمَ كان إعرابه الرفع ؟ قيل : فرقاً بينه وبين المفعول ..... » . كما تميز بقرب المأخذ وكثرة الفوائد ، فقد قال مؤلفه : « ذكرت (فيه) كثيراً من مذاهب النحويين المتقدمين والمتأخرين ، من البصريين والكوفيين ، وصححت ما ذهبت إليه منها بما يحصل به شفاء العليل ، وأوضحت فساد ما عداه بواضح التعليل » . كما ذكر أنه أعفاه من الإسهاب والتطويل وسهّله على المتعلم غاية التسهيل .

* * *

وكان هذا الكتاب قد طبع فى ليدن سنة ١٨٨٦ حيث نشره المستشرق الألمانى سيبلد ، فعهد الأستاذ خليل مردم بك رئيس المجمع العلمى العربى إلى الأستاذ محمد بهجة البيطار من أعضاء هذا المجمع فى تحقيق هذا الكتاب لإعادة طبعه حتى يسهل على أبناء العروبة معرفة قواعد لغتهم ويذلّل صعوباتها فلا يرغبون عنها نتيجة العسر الذى يعترضهم فى درس تلك القواعد .

* * *

ومؤلف هذا الكتاب من علماء الفقه الذين بلغت مؤلفاتهم فى النحو واللغة سبعين مصنفاً كما ذكر السيوطى ، وقال بعض من أرّخوا للأنبارى إنها تجاوزت المـائة .

وهو الإمام أبو البركات عبد الرحمن بن محمد بن أبى سعيد الأنبارى الذى تصدّر لإقراء النحو بالمدرسة النظامية التى أنشأها فى بغداد نظام الملك الحسن بن على بن إسحاق الطوسى وزير ملك شاه السلجوقى . وكان ميلاد الأنبارى فى سنة ٥١٣ وتوفى سنة ٥٧٧ هـ .

٧ — المقتضب من كتاب تحفة القادم

لابن الأبار ، اختيار وتقييد أبى إسحاق البلفيقى — تحقيق الأستاذ إبراهيم الأبيارى ، وقرئ على الدكتور طه حسين — ٢٠٧ صفحة من القطع الكبير + ٣٢ للمقدمة و ٤ لوحات بها نماذج لصفحات المخطوطة . نشره قسم التراث الثقافى المطبعة الأميرية سنة ١٩٥٧

يقول محقق الكتاب الأستاذ إبراهيم الأبيارى : « هذا كتاب اقتطفه ابن الأبّار اقتطافاً ، واقتضبه البَلَّنْفيقى اقتضابا ؛ فقدنا عمل الأول ، وبقى فى أيدينا عمل الثانى — وهو هذا الذى نقدمه إليك — فهو متنازع بين اثنين : أصيل كان إليه اصطناعه ، ودخيل كان عليه اقتطاعه » .

وقد عارض ابن الأبّار فى وضع كتابه « تحفة القادم » كتاباً لأبى بحر صفوان بن إدريس الذى توفى سنة ٥٩٨ هـ ، أى بعد ميلاد ابن الأبار بثلاث سنوات ، سمّاه « زاد المسافر » وذلك فى النهج والأسلوب ؛ فجمع تراجم مائة شاعر وشاعرة ليس منهم من احترف الهجاء ، وممن لم يسبق الترجمة لهم من أهل الأندلس ، وحصره إلى من سبق وفاته منهم مولده هو ، ثم ألحق أفراداً لحقتهم شيوخ ذلك الأوان ؛ ليضاهى به كتاب « الأنموذج » الذى صنّفه أبو على الحسن بن رشيق فى شعراء القيروان ، ثم أضاف إليهم الطارئين على الجزيرة من الغرباء ، وأورد لكل شاعر وشاعرة طائفة من منظومهم .

* * *

وابن الأبار - صاحب كتاب « تحفة القادم » - هو أبو عبد الله محمد بن عبد الله القضاعى الأندلسى الذى وُلد فى بلنسية سنة ٥٩١ ثم قتله السلطان المنتصر أمير افريقية لوشاية بلغته عنه ؛ وذلك سنة ٦٨٥ هـ ، كما أمر بأن يحرق شلوه وتحرق معه مجلدات كتبه وأوراق سماعه .

أما البَلَنْفيقى - صاحب « المقتضب من كتاب تحفة القادم » فهو أبو إسحاق ابراهيم بن محمد ، وقد قام باقتضاب كتاب ابن الأبّار بعد وفاة هذا الرجل بنحو مائتى عام .

• • •

وقد قام الأستاذ الأبيارى بتحقيق هذا الكتاب عن مخطوطة محفوظة بمكتبة الأسكوريال ضمن مجلد يضم «المقتضب» و « زاد المسافر » لصفوان بن إدريس الذى سبق ذكره .

وقدّم له بمقدمة وافية ترجم فيها لابن الأبار ، وذكر مؤلفاته ، وحلل نثره وشعره . كما جلا لنا - على غموضها - حياة البلفيقى مع عسر الوصول إلى تاريخ ميلاده ووفاته ، وشرح الغريب من الألفاظ ، وذكر فى هوامش الكتاب المصادر الأخرى التى تضم ترجمات لمن احتواهم الكتاب ، وألحقه بعدة فهارس .

حسن كامل الصيرفى



أنباء وآراء

معركة القدماء والمحدثين في العصر الحاضر

دعيت للاشتراك في « الندوة الدولية » الحادية عشرة التي انعقدت في جنيف من ٥ إلى ١٥ من سبتمبر سنة ١٩٥٦ ، وكان موضوع مناقشاتها هذا العام هو :

« التقليد والتجديد : معركة القدماء والمحدثين في العصر الحاضر » .

وهو موضوع اقترحه اليونسكو على منظمي هذه « الندوة الدولية » ابتغاء البحث في مكانة ودور التراث ذي النزعة الإنسانية humaniste في العصر الحاضر .

و « الندوات الدولية » Rencontres Internationales اجتماعات تنظمها هيئة بهذا الاسم ، يرأسها أنتوني بابل A. Babel المدير السابق لجامعة جنيف والأستاذ حالياً بها ، ولها وكلاء هم إرنست أنسرمت Ansermet مدير أوركسترا سويسرا الفرنسية ، وإميل برشيه Bercher وفيكتور مارتان Martin . وتتألف من عدة أعضاء ، بعضهم أساتذة في الجامعات ، والآخر من كبار رجال الفكر والفن والأدب والسياسة . ولها لجنة شرف برياسة وزير الداخلية (ويشرف أيضاً على التعليم في سويسرا) ، وطائفة من مديري الجامعات ورؤساء المجالس النيابية الإقليمية وأساتذة الجامعات .

تنظم هذه الهيئة « ندوة دولية » كل عام في جنيف في النصف الأول من شهر سبتمبر تدعو إليها طائفة من كبار المفكرين الأوروبيين والأمريكيين ومن سائر الدول : بعضهم لإلقاء محاضرات ، وبعضهم الآخر للاشتراك في المناقشات التي هي تعقيبات على المحاضرات . وكانت أول ندوة نظمتها سنة ١٩٤٦ ، وبلغت عدة الندوات هذا العام إحدى عشرة ندوة .

ومن أبرز الذين اشتركوا في هذه الندوات : من بين الفلاسفة : كارل يسبرز (الفيلسوف الألماني الوجودي) ، جبرييل مارسل (الفيلسوف الفرنسي) ، نقولا برديائف (الفيلسوف الروسي الأرثوذكسي) ، وجويدو دي رودجيرو (مؤرخ الفلسفة الإيطالي) ، وخوزيه أورتيجا اي جاست (الفيلسوف الإسباني) ... ومن بين الأدباء : دوهامل وموروا (الكاتبان الفرنسيان) ، إيليا اهرنبورج (الكاتب السوفيتي) ، يوخنيو دورس (الكاتب الإسباني) استفن إسبندر (الشاعر الإنجليزي) ... ومن العلماء : شريدنجر (العالم الألماني) ، هولدن (العالم الإنجليزي) ... ومن رجال الدين : كارل بارت (اللاهوتي البروتستنتي السويسري) ، دانبيلو (اللاهوتي الكاثوليكي الفرنسي) ، جروسيه (المؤرخ الفرنسي) وعشرات غير هؤلاء .

يلقي المحاضرة أحد هؤلاء المدعوين ، ثم تعقد

ندوة فى اليوم التالى لمناقشة ما ورد فى هذه المحاضرة من آراء ، وتجرى المناقشة حرة بين من سجّل نفسه للمناقشة فيها من المدعوين ، ويتولى صاحب المحاضرة الرد على هؤلاء ؛ وقد تستغرق المناقشة أكثر من جلسة. والأصل فى المناقشة أن تكون طلقة بغير تحضير سابق ، ولكن كثيراً ما يحدث أن يكتب المناقشون ما يريدون قوله ، ويلقونه إلقاء من الأوراق . ويراعى فيمن يتولون المناقشة أن يكونوا ممن يمثلون نزعات متباينة حتى يمكن استعراض وجهات النظر المختلفة .

وهذا المبدأ يراعى كذلك فى اختيار من يلقون المحاضرات ؛ إذ يراعى أن يكونوا ممثلين لمذاهب مختلفة واتجاهات متباينة فى الموضوع الذى اتخذ عنواناً للندوة الدولية ؛ وبهذا تضمن الإحاطة والتنوع وحمية المساجلات .

ولهذا فإنهم فى موضوع هذا العام قد اختاروا من يمثل :

١ – النزعة الكاثوليكية وهو دانيل روبس Daniel Rops الكاتب الفرنسى الذى أرخ للمسيحية فى كتب راجت رواجاً عظيما (١). وتهدف إلى التقوى والحمية الدينية أكثر مما تهدف إلى الحقيقة التاريخية . وكان موضوع محاضرته : « لا قديم ولا محدث ، بل مسيحى » .

٢ – والنزعة اليونانية السقراطية : ڤيكتور مارتان V. Martin أستاذ اللغة والآداب اليونانية بجامعة جنيف ، وعنوان محاضرته : « درس فى أزمة قديمة للتقاليد » .

٣ – والنزعة اللاتينية : جان بابيه Jean Bayet مدير المدرسة الفرنسية بروما (المعهد الفرنسى بروما) حاليًّا والمدير العام للتعليم سابقاً ، وعنوان محاضرته : « تراث البحر المتوسط : ضرورة استمرار بقائه ، وأحوال الإفادة منه » .

٤ – النزعة الجامعة (بين مختلف الحضارات) : جاك بيرن Jacques Pirenne عضو الأكاديمية الملكية فى بلچيكا ، والمتخصص فى التاريخ المصرى ، وصاحب كتاب « التيارات الكبرى فى التاريخ العام » (ظهر منه سبعة مجلدات ولا يزال مستمراً) ، وكان موضوع محاضرته « النزعة الإنسانية الواحدة والنزعات الإنسانية المتعددة » .

٥ – النزعة الإسلامية : نجم الدين بمّات ، الموظف فى اليونسكو ، والمتخصص فى القانون الرومانى وفى الفن الإسلامى (ووالده قوقازى الأصل وكان رئيساً لجمهوريات القوقاز من سنة ١٩١٩ إلى سنة ١٩٢١ ثم لجأ إلى فرنسا فسويسرا ، وتجنس بالجنسية الأفغانية ، وكان قائماً بأعمال السفارة الأفغانية فى سويسرا) ، وكان موضوع محاضرته : « التقاليد الإسلامية فى مواجهة العصر الحاضر » .

٦ – النزعة الشرقية القصوى : فونج يولان Fung Yu-Lan أستاذ الفلسفة الصينية بجامعة بكين ورئيس الجمعية الفلسفية الصينية ونائب عن

(١) طبع من كتابه « المسيح فى عصره » نصف مليون نسخة

مقاطعة هونان فى مجلس الشعب (المجلس النيابى) وعنوان محاضرته : « التراث الثقافى للصين القديمــة » .

٧ ـ نزعة المفكرين الأحرار : جان جهنو Jean Guéhenno المفتش العام للتعليم فى فرنسا، وعنوان محاضرته : « بروسبرو وكاليبان » . وكاليبان شخصية خرافية وضعها شكسبير فى رواية العاصفة ، وهو قزم ممسوخ يمثل الدابة المضطرة إلى الخضوع لقوة عالية ، ولكنها فى تمرُّد دائم عليها .

وجرت المناقشات فى غدوات الأيام التالية لإلقاء المحاضرات .

أما المحاضرة الأولى التى ألقاها دانيل روبس فقد قوبلت بهجوم شديد جداً سواء من جانب البروتستنت الذين لم ينسوا مذبحة سان برتلمى ، أو من جانب أحرار الفكر مثل إتيامبل Etiemble وجهنو ، أو من جانب من يذكرون أفضال الحضارات الأخرى مثل جاك بيرن .

وهنا لابد أن ننوِّه بالكلمة التى ألقاها جان بيرن Pirenne تمجيداً للحضارة المصرية القديمة ؛ فقد ذكر من بين ما ذكر فى كلمته :

١ ـ أن المصريين القدماء هم أول من أعطوا المرأة حقوقها القانونية الكاملة : فلها حق الملكية المنفصلة وعقد العقود .... الخ .

٢ ـ وأنه ليس بصحيح أن الذين عملوا فى بناء الأهرام كانوا من العبيد المسخرين ـ كما تزعم الدعاية الكاذبة ـ بل كانوا عمالا يعملون بأجور وفقاً لعقود لا يزال نصوص بعضها باقية لدينا الآن .

٣ ـ وأن الديانة المصرية القديمة قد دعت إلى المحبة الشاملة والإحسان قبل المسيحية بآلاف السنين. وهنا قرأ نصوصاً من نقوش على المصاطب تدل على الدعوة إلى المحبة الشاملة والإحسان charité .

٤ ـ أن نظام الرق لم يكن معروفاً عند المصريين القدماء ، وأن الرق دخل مصر لأول مرة فى العهد اليونانى ، وأن نظام الرق لم يوجد لأول مرة إلا فى الحضارة اليونانية الرومانية ، أما معاملة الأسرى فلم تكن ـ هكذا قال ـ أشد منها فى مصر القديمة منها فى أوروبا الحديثة بل المعاصرة .

وقد قوبلت كلمته هذه باستحسان عظيم من الحاضرين لما فيها من آراء سليمة كانت جديدة على هذا الجمهور المسمَّم بما فى الأفلام الحديثة من تصوير زائف للتاريخ المصرى . وقد حمل جاك بيرن بهذه المناسبة على هذه الأفلام ذات الموضوعات المصرية القديمة حملة عنيفة لما فيها من تزييف وأكاذيب .

كما أشار إتيامبل إلى دور الإسلام فى الحضارة بعامة والحضارة الأوروبية بخاصة ، ودور سائر الأديان الهنــــدية والبوذية ؛ مما أحرج المحاضر الكاثوليكى ، فاعترف بوجاهة كلام بيرن وقال : إن الحضارة المصرية القديمة لها مكانتها الممتازة غير المنازع فيها ، بل ذهب إلى أنها تمثل التوحيد لا وحدة الوجود فقط كما أشار بيرن .

وقد أغنتنى شهادة بيرن وايتامبل عن الخوض فى هذا الأمر ؛ لأن شهادة صادرة من أوروبى فى مثل مكانة هذين أشدُّ تأثيراً فى الجمهور الأوروبى الحاضر من كلمة مصرى مسلم .

أما المحاضرة الثانية لفيكتور مارتان فكانت غامضة غير محدَّدة رمى فيها إلى إحياء الحكمة السقراطية فى العصر الحديث ، ولكن عرضه كان مهلهلا سطحيًّا ؛ لهذا لم تثر مناقشات جدية حولها فى اليوم التالى .

والمحاضرة الثالثة لجان بابيه Bayet كانت تتسم بنزعة كاثوليكية فرنسية لا تخلو من عصبيــة خاصة للشعوب اللاتينية ، وكأنه قد خيِّل إلى المحاضر أن حضارة البحر المتوسط لا تشمل إلا حضارة الدول التى على نصفه الشمالى دون نصفه الجنوبى ! ولهذا اكتفى بإشارة عابرة إلى إسبانيا الإسلامية !

غير أنه لا يستبعد مثل هذا الموقف منه ، وقد كان لى معه مساجلات عنيفة من قبل فى مؤتمر الحضارات الذى عقد فى اليونسكو فى أواخر يونية والأول من يوليو سنة ١٩٥٥ فى باريس .

* * *

والرابعة كانت محاضرة بيرن ، وفيها أنصف الحضارة المصرية القديمة كما أنصف الحضارة الإسلامية التى ورثت الحضارة اليونانية الرومانية ، وكان لها أثرها الكبير فى نشأة الحضارة الأوروبية الحديثة . فقد كان لإشبيلية أثرها الكبير فى تكوين شخصيات عظيمة مثل البابا سلستر الثانى ممن عملوا على تكوين الحضارة الأوروبية الناشئة . كما أشاد بالحضارة الصينية ونهضتها فى القرن الثالث عشر الميلادى (السابع الهجرى) مما جعلها تحمل لواء الحضارة بعد انحلال الحضارة الإسلامية . فلما أصاب الحضارة الانحلال فى القرن الخامس عشر حملت أوروبا لواء النهضة الحضارية .

وفى المناقشة التى جرت عنها فى ١١ من سبتمبر أثيرت مسائل كثيرة عن الحضارة المصرية ، من بينها سؤال عن مدى اتصال الحضارة المصرية القديمة بالحضارات الأخرى المعاصرة لها ، أجاب عنه بيرن بأن الحضارة المصرية كانت أشد الحضارات القديمة اتصالا بالحضارات المعاصرة لها ؛ ففكرة أوزيريس مصرية سورية معاً لا نستطيع أن نقطع : مَن صاحبها الأول ؟ فضلا عن المعاهدات بين مصر وقبــرص ، وعن تأثيرات البلاد الآسيوية ، والصلات بين مصر ويونان فيما بعد ذلك .

أما المحاضرة الخامسة ، وهى التى ألقاها الدكتور نجم الدين بمّات : « التقاليد الإسلامية فى مواجهة العصر الحديث » فقد حظيت بجمهور عظيم من المستمعين ، وبتصفيق بالغ للمحاضر الذى أجاد فى الإلقاء بلغة فرنسية ممتازة ونبرة حارّة مشبوبة الإيمان ، وبروح كلها تسامح ورغبة فى المحبة الشاملة بين الأديان السماوية ، وكلها تجتمع فى إبراهيم الخليل (عليه السلام).

وخلاصة محاضرته أن الإسلام يرى فى الغرب أنه ممثل العصر الحديث ، والغرب يمثل فى نظر الشرقى : التغير والقلق الخالق . أما الإسلام فلم يتابع تطور الغرب فى العصر الحديث ؛ ولهذا فإن تطور العصر الحديث كله ينظر إليه الإسلام جملة واحدة : إذ يرى عصر النهضة وعصر التنوير وعصر التقدم الصناعى فى القرن التاسع عشر وعصر الحركات الاشتراكية الكبرى كلها جنباً إلى جنب بطريقة

أفقية تعرض نفسها لاختياره ، على حين أن الغرب مر بها أدواراً وأزمات عاناها فى تاريخ مستمر بطريقة رأسية . ومن هنا يختلف موقف المسلم والشرقى عامة عن موقف الغربى من الحضارة الحديثة ، ويختلف ردُّ الفعل عنده وطريقة اتخاذ اتجاه فى القديم والمحدث ؛ ولذا نرى أيضاً الحديث معناه أيضاً عند المسلم — ماضى الغرب ؛ لأن الغرب هو التغير ، وتجربة الغرب بقرونها الخمسة أو الستة إنما تتبدى له دفعة واحدة على أنها ما هو « حديث » .

ما العامل الذى يهيمن على المسلم فى اختياره حينما يكون فى مجال الاختيار بين الممكنات التى يقدمها له الغرب ؟

يرى المحاضر أن هذا العامل المسيطر هو ما ورد فى الآية الكريمة — على لسان إبراهيم : « قال إنى لا أحبُّ الآفلين » أى أن المسلم يطلب ما هو ثابت أبدىٌّ ، ولا يطلب المتغيِّر الزائل كالغربى ؛ ولذا لا يرى المسلم غضاضة فى أن يكون القديم الموروث هو بعينه الحديث ، لأن الأول صالح لكل زمان ومكان . والشىء المؤلم فى هذا الموقف هو ما يجرُّه الاختيار من موقف خاص من القيم الأساسية ، فيكون إزاء أمر حياة وموت بالنسبة إليه : هل ينساق وراء الحديث ، فيجرى مع التغير وهو عدوُّ التغير ولا يريد إلا الثابت الأزلى ، أو ينساق فيتمسك بعمود السُّنَّة التقليدية ، فيتخلف عن الوفاء بمقتضيات العصر والحياة الجارية ؟

مَن المسلم فى نظر المحاضر ؟ إنه من أسلم وجهه وإرادته للواحد القهار ، هو الساجد على التراب أمام وجه الله ، إنه انعكاس وحدة الله .

ما مصيره إذن فى العالم الحديث ؟ إن تجربة الرجل الغربى هى تجربة الحـرية والإبداع ، أما تجربة الشرقى فتجربة الاستسلام للقوى العلوية ، ألم يكن النبى محمد مجرد رسول يبلِّغ رسالة الوحى دون أن يؤوِّلها ؟

وهذا هو سرُّ سوء التفاهم بين الشرق والغرب .

وموقف الشرقى بإزاء الغربى مهدد بخطرين هما : الهُجنة (أى أن يكون خليطاً غريباً من الشرقى والغربى) ، والتمرّد .

وموقف الغربى بازاء الشرقى مهدد بخطر أن يَعُد الأول أن الشرقى موضوع استطلاع فحسب ، مع أن الشرقى يمكن أن يعلِّم الغربى أسلوباً فى الرجولة ومنهجاً فى الحياة .

وقد قال القديس يونا فنتورا : إن من الممكن أن تنظر إلى الأشياء على نحوين : على أنها وقائع ، أو على أنها مجرد رموز . والإسلام إنما ينظر إليها على أنها رموز ، رموز على السرمدى الأبدى الخالد الثابت ؛ ولهذا يمكن الإسلام أن يقدم للعصر الحديث منهجاً خاصًّا فى تصور الأشياء هو منهج الأبدية والثبات . والشواهد على هذا واضحة فى الفن الإسلامى : فالأربسك هو التعبير الفنى عن الآية الكريمة : « قال إنى لا أحب الآفلين » ؛ ولهذا كان فنّ رموز وعلامات . واللغة العربية أيضاً لغة رموز ثابتة ، ليس فيها تراكيب كتراكيب اللغات الأوروبية من جمل أساسية وأخرى متوقفة ، ومن صيغ كثيرة للتعبير عن الزمن بأدواره وتلافيفه واختلاف المشاعر فيه ، بل يكاد كل زمان أفعالها يكون ماضياً ، حتى المضارع نفسه .

ولم يشأ المحاضر أن يختم هذه المحاضرة دون أن يضع بضعة استثناءات وتصحيحات لهذه التعميمات :

وأولها : أن الاختلاف بين الإسلام والغرب ليس كبيراً كما يتوهم المرء من مجرى كلامه ، إذ اشترك كلاهما فى تراث واحد وهو الحضارة اليونانية الرومانية ، كما اشترك الإسلام والمسيحية واليهودية فى شخص واحد هو إبراهيم الخليل ورب إبراهيم ويعقوب وإسحق .

وثانيها : أنه من الخطأ الظن بأن الغرب ليس إلا الحديث ، والشرق ليس إلا القديم . فالحديث فى نظر المسلم هو القرن التاسع عشر والتقدم العلمى الملىء تفاؤلا بمستقبل الإنسانية المشرق .

وثالثها : أن الغرب ليس شيئاً واحداً محدوداً ، إذ يطلق على أمريكا وعلى روسيا وعلى أوروبا بينهما .

وخلاصة هذه التصحيحات أن الإسلام والنزعة الإنسانية الكلاسيكية قريبان كلٌّ من الآخر أقرب مما قد يخيل إلى المرء لأول وهلة ؛ ومن هنا فإن مشكلة القديم والحديث تحدث أزمة ضميرٍ لدى المسلم والغربى على السواء .

ولهذا ختم محاضرته موجِّهاً الخطاب إلى الحاضرين من المسلمين خاصة ومن غيرهم عامة بأن يعملوا بمضمون الآية الكريمة التى تقول ما معناه : إنه إذا ذكر اسم الله خرُّوا له ساجدين .

ويظهر من هذه المحاضرة أن المحاضر قد قدّم عن الإسلام صورة تقليدية قاصرة : إذ أكّد الجانب السلبى ، ولم يشر إلى الجانب الإيجابى الذى يدعو إلى العمل والسعى والجهاد ! وأكد الجبْر ، ولم يشر إلى حرية الاختبار ، وكأن أهل الإسلام كلهم كانوا جبرية ولا يزالون !

وحرص على إبراز دور إبراهيم الخليل حتى يستطيع الدعوة إلى التآلف بين الأديان السماوية الثلاثة ، ولم يبرز النبى محمداً بخاصة .

كذلك حرص على إفهام الحاضرين أن المسلمين جميعاً — ما عدا فئة قليلة — هم هكذا : أعداء الحديث ، ينكرون الحركة والحياة والتغير والتطوّر .

والواقع أن السبب فى وجود هذه الصورة عن الإسلام عنده أنه ولد ونشأ وعاش فى بيئة أوروبية خالصة (باريس وسويسرا وسائر أوروبا) ، وأنه لقن معلوماته ومفهوماته عن الإسلام من الصورة التى يبرزها الباحثون الأوروبيون ممن يعطفون على الإسلام (أو على الأقل يتظاهرون بهذا العطف) وأنه لم يعانِ التجارب الروحية والحضارية التى يعانيها الشباب المسلمون فى البلاد الإسلامية فى هذا العصر .

على أن لهذه الصورة التى قدمها فوائد لاتنكر : لأنها أقرب الصور إلى نفوس الأوروبيين — وهم جمهور المستمعين — ولأنها تقرِّب بين المسيحية والإسلام ، فتجعل الإسلام أقرب إلى قلوب الحاضرين من الأوروبيين ؛ لهذا فإنه كان لهذه المحاضرة أثر طيب فى نفوس الجمهور الأوروبى ، ولهذا فائدته فى الآونة الحاضرة ، وفى جنيف التى تدعى أن رسالتها هى النزعة الدولية العامة .

ومن هنا وجدتُ أن الأفضل ألا أتحدث — فى المناقشات التى كانت تعقيباً على المحاضرة فى يوم ٩/١٣ عن هذا الجانب الآخر من جوانب الإسلام : جانب الأعمال والحياة العامرة بالقوة والسعى المتواصل فى

حركة دائبة ؛ إذ وجدتُ أن إبراز هذا الجانب فى مثل هذا الجو وفى الظروف الدولية السائدة لا يأتى بأثر حسن . فآثرتُ ترك هذه الصورة التى قدّمها المحاضر تعمل عملها فى نفوس السامعين .

وكانت اللهجة العامة فى التعقيبات على هذه المحاضرة توكيداً لهذا المعنى : معنى التقريب بين الأديان وإبراز جوانب التسامح والمحبة والسلام ، بل الاستسلام . ولم يكن ثمّ ما يثير الانتباه إلا ما قاله ايتامبل — عرضاً وبصورة سريعة لم تحتج إلى رد — من أن اللغة العربية ليست كافية لتكون لغة حضارة حديثة . وهو الوهم الذى طالما أثاره المستعمرون الفرنسيون فى فرنسا ، بل مستشرقو فرنسا ، حتى يتمكنوا من إيهام الشعوب التى كانوا يسيطرون عليها : مثل لبنان وتونس والجزائر ومراكش . ومن الغريب أن ينساق إيتامبل فى هذا الوهم مع أنه كان أستاذاً للأدب الفرنسى بجامعة الإسكندرية سنتين أو ثلاثاً ، وهو من المفكرين الأحرار الذين يحاربون الاستعمار الفرنسى . وقد حادثته فى هذا الأمر وحاولت إقناعه بتبديد هذا الوهم .

أما المحاضرتان الأخيرتان : وهما محاضرة فونج يولان عن « التراث الثقافى للصين القديمة » ومحاضرة جيهنو عن «كاليبان وبروسبرو » فلم تثيرا حماسة تذكر : فأخِذ على محاضرة فونج يولان أنها سطحية ليس فيها أفكار مثيرة ، ولذا لم يكد المعقبون يتناولونها بالمناقشة إلا لماماً جدًّا . وأخِذ على محاضرة جيهنو أنها كانت بعيدة عن أهواء جمهور الناس ، وأنها كانت فضفاضة مهلهلة لم يحكم صاحبهـا آراءه ولم يبين بوضوح ماذا يريد أن يقول .

هذا هو حكم جمهور المستمعين . والسبب فى هذا أن بساطة الحكمة الصينية القديمة لم تثر فى النفوس تساؤلاً ولا اهتماماً لأن أكثرها مبتذل ، وأن موقف جيهنو موقف المفكر الحر البعيد عن الأديان ، وأهل جنيف قوم متدينون .

دكتور عبد الرحمن بدوى

